

DATE

GOVT. COLLEGE, LIBRARY

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most.

BORROWER'S No.	DUE DATE	SIGNATURE

हिंदी के कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत

लेखिका

उषा गुप्ता, एम० ए०, पी०एच० डी०

हिंदी विभाग

लखनऊ विश्वविद्यालय



प्रकाशक

लखनऊ विश्वविद्यालय

प्रथम संस्करण ११००

५६७१०
मूल्य — पंद्रह रुपये

मुद्रक—
नव-ज्योति प्रेस,
पानवरीवा, चारबाग, ल

RESERVED BOOK

ममो

जोर

पापा!की

कृतज्ञता प्रकाश

श्रीमान् सेठ शुभकरन जी सेकसरिया ने लखनऊ विश्वविद्यालय की रजत जयंती के अवसर पर विसर्वा गृगर फॅक्टरी की ओर से बीस सहस्र रुपये का दान देकर हिंदीविभाग की सहायता की है। सेठ जी का यह दान उनके विशेष हिंदी अनुराग का द्योतक है। इस धन का उपयोग हिंदी में उच्च कोटि के मौलिक एवं गवेषणात्मक ग्रंथों के प्रकाशन के लिये किया जा रहा है, जो श्री सेठ शुभकरन सेकसरिया जी के पिता के नाम पर 'सेठ भोलानाथ सेकसरिया स्मारक ग्रंथमाला' में संग्रहित होंगे। हमें आशा है कि यह ग्रंथमाला हिंदी साहित्य के भंडार को समृद्ध करके ज्ञानवृद्धि में सहायक होगी। श्री सेठ शुभकरन जी की इस अनुकरणीय उदारता के लिये हम अपनी हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करते हैं।

दीनदयालु गुप्त

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिंदी तथा आधुनिक
भारतीय भाषा-विभाग,
लखनऊ विश्वविद्यालय

विषयानुक्रमणिका

विषय		पृष्ठ
उपोद्घात	डॉ० दीनदयालु गुप्त, एम०ए०, एल०एल०बी०, डी०लिट०	१-२
प्रस्तावना	डॉ० विपिनविहारी, त्रिवेदी, एम०ए०, डी०फिल०	१-२
भूमिका		क-ख
संकेताक्षर		

प्रथम अध्याय

(प्रवेश १-४६)

मध्यकालीन हिंदी साहित्य में कृष्णभक्तिसाखा की स्थापना और उसका क्षेत्र	१-२
कृष्णभक्तिकालीन कवि और उनको कला-कृतियों का उल्लेख—	२-१२

वल्लभ संप्रदाय २-५, गौडीय संप्रदाय ६, राधावल्लभीय संप्रदाय ६-८,
हरिदासी संप्रदाय ८-९, निवाक संप्रदाय ९-१०, संप्रदाय मुक्तकवि
१०-१२

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान का परिचय—	१२-४६
---	-------

सूरदास १३-१६, परमानंददास १७-२२, कुमनदास २२-२५, कृष्णदास
२६-२८, निंददास २८-३०, चतुर्भुजदास ३०-३३, गोविंदस्वामी ३३-३६,
छोतस्वामी ३६-३८, गदाधर भट्ट ३८, सूरदास मदतमोहन ३९-४०,
हिलहरिवंश ४०, हरिदास स्वामी ४१-४३, मोरारवाई ४३-४६,
राजा आसकरण ४६-४८, गगनवाल ४८-४९

दूसरा अध्याय

(संगीत और साहित्य ५०-१००)

संगीत क्या है	५०-५१
---------------	-------

संगीत के आधार—	५१-६४
----------------	-------

नाद ५१-५३, श्रुति ५३-५४, स्वर ५४-५८, ग्राम ५८-५९,
मूर्च्छना ५९, तान ५९-६०, सप्तक ६०-६१, यर्ण ६१, असकार ६२,
पञ्चक ६२, जाति ६२, राग ६२-६४

संगीत की व्यापकता	६४-६८
-------------------	-------

संगीत की महत्ता	६८-८०
संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध	८०-८४
संगीत कला एवं काव्य कला में समानताएँ	८४-८६
कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता	८६-९६
संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान—	९६-९६
राग ९६-९७; संगीतमय भाषा ९७-९८; नय ९८; काव्य के उपादान ९८-९९	
साहित्य में संगीत का औचित्य	९९-१००

तृतीय अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान १०१-११५)

आध्यात्मिक महत्ता तथा कविरूप	१०१-१०९
पूर्व परम्परा	१०९-११०
कवियों के आराध्य विषय तथा दृष्टिकोण	११०-११३
पुष्टिमार्गीय सेवाविधि	११३-११५
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का स्वरूप	११५

चतुर्थ अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत संबंधी उल्लेख ११६-१७१)

संगीत संबंधी ग्रंथों की रचना और उसका विस्तृत विश्लेषण	११६-११७
संगीत संबंधी साहित्य में प्राप्त उल्लेख—	११८-१७१

संगीत के भेद प्रभेदों, अंग उपांगों तथा पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख १२१-१२४; राग रागिनियों का उल्लेख १२४-१३२; गायन के प्रकारों का उल्लेख १३२-१३३; वाद्ययंत्रों का उल्लेख १३३-१३६; तालों का उल्लेख १३६-१४०; नृत्य का उल्लेख तथा वर्णन १४०-१५२; संगीत की व्यापकता का उल्लेख १५२-१५५; संगीत की महत्ता का उल्लेख १५५-१६०; कीर्तन और भजन गायन की महिमा तथा उसमें मन को लीन रखने के लिये दी गई चेतावनी संबंधी उल्लेख १६०-१६४; संगीत संबंधी आत्म-विषयात्मक उल्लेख १६५-१७१

पंचम अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ १७२-२१६)

राग की उत्पत्ति तथा विकास	१७२-१७७
---------------------------	---------

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियाँ—	१७७-१८६
नारद १७८, मेघकर्ण १७८-१८६, सोमेश्वर १७६-१८०; भरत १८०-१८१, रागार्णव १८१, हनुमत् १८१-१८२, शिव १८२, कल्किनाथ १८२-१८३, पुढरीक विट्ठल १८३-१८४, अबुल फज्ज १८४, कुमकर्ण १८५, नारद १८५-१८६	

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ—	१८६-२११
---	---------

सूरदास १८८-१९०, परमानन्ददास १९०-१९१, कुमनदाम १९१, कृष्णदास १९१-१९२, नन्ददास १९३, चतुर्मुखदास १९३-१९४, गोविन्दम्बामी १९५, छीतस्वामी १९५-१९६, गदाधर भट्ट १९६-१९७, सूरदास मदनमोहन १९८-१९९, हितहरिवंश १९९-२०३, व्यासजी २०३-२०४, हरिदासस्वामी २०४-२०५, विट्ठल विपुल २०५-२०६, विहारिनदाम २०६-२०७, श्री भट्ट २०७-२०८, परशुराम २०८-२०९; भीराबाई २०९, राजा आत्मकरण २०९-२१०, गग ग्वाल २१०-२११,

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की कोटियाँ	२१२-२१३
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों तथा उनकी सख्या के अध्ययन से प्राप्त विशेषतायें	२१३-२१६

षष्ठ अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा संगीत सिद्धांतों के निकाय पर २१७-२८६)

रस और राग सिद्धान्त	२१७-२२२
राग, ऋतु और समय सिद्धांत	२२२-२२५
राग की प्रकृति, गुण तथा प्रभाव	२२५-२२७
उपर्युक्त तीनों दृष्टिकोणों से बाह्य-और-आंतरिक-आधारों पर कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा	२२७-२८६

सप्तम अध्याय

(कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषतायें २८७-३२८)

ब्रजभाषा का प्रयोग	२८७-२९६
मीरा की भाषा	२९६-३०१
री, अरी, एरी आदि शब्दों का प्रयोग	३०१-३०५
अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरो का प्रयोग	३०६-३०८
शब्दों की ध्वनि शक्ति—	३१०-३२७

भाषा में भावात्मकता ३१०-३२१, शब्दावधार ३२१-३२७,	
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि	३२७-३२८

अष्टम अध्याय

(लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन
साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा ३२६-३६४)

कृष्णभक्ति-युगीन साहित्य में प्रयुक्त पद-शैली	३२६-३३२
लय—	३३२-३४७
भावानुकूल विलम्बित, मध्य तथा द्रुतलय का प्रयोग ३३२-३३६;	
तुक अथवा अन्त्यानुप्रास ३३६-३४७;	
कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त ताल और उनकी समीक्षा	३४७-३५४
कृष्णभक्तिकालीन कवियों की गायन प्रणाली	३५४-३६४

परिशिष्ट

सहायक ग्रंथ सूची	३६५-३७६
राग-रागिनियों के बारह चित्र	
ग्रंथ नामानुक्रमणिका	३७७-३८२
पात्र नामानुक्रमणिका	३८३-३८६

उपोद्घात

सगीत में ज्वलन मन को भुग्न करने की अमोघ शक्ति है, इस तथ्य को सभी मानते हैं। इसी मोहिनी शक्ति के कारण भक्तों ने भी चित्तवृत्ति के लिए अथ साधनों के साथ सगीत को भी साधन रूप में अपनाया है। या साधारण जीवन में भी सगीत की महत्ता और लोक प्रियता सब विदित है। मनुष्य तो क्या पशु जगत् भी सगीत की स्वर-सहरी के वशीभूत हो जाता है। सगीत की रमणीयता के कारण हा बहु विषयक साहित्य में कवियों ने इसका समावेश किया है। वाक्य की रसात्मकता भाव पर तो निर्भर रहती ही है परन्तु वाक्य की लय और उसकी सगीतमयी भाषा भी उस रसात्मकता को त्रिगुणित कर देती है। हिन्दी साहित्य के निर्गुण-सगुण मन्ता, धर्म-प्रचारको तथा लौकिक कवियों ने अपने भाव और विचारों को सगीतमयी वाणी में व्यक्त किया है। हिन्दी साहित्य के मध्यकालीन कृष्ण-भक्तों के काव्य में प्रेम और सौन्दर्य के साथ सगीत का सुखद समन्वय हुआ है। कृष्ण-भक्तों ने अपनी विनय, अपनी अकिंचनता, अपनी सामारिक प्रतारणाओं की वेदना, अपने आराध्य-कृष्ण का माहात्म्य, अपनी परणागति की भावनाओं तथा उनके चरित्र, सगीत की सरसता के सहारे व्यक्त किये हैं। उनके काव्य में सगीत-तत्त्व का विशिष्ट समावेश है। उन्होंने लोक और शास्त्रीय दोनों प्रकार के सगीत का अध्ययन किया था और दोनों प्रकार के सगीत को उन्होंने अपनी भावना की अभिव्यञ्जना का माध्यम बनाया था। गीत गोविन्द के रचयिता जयदेव, विद्यापति, अष्टछाप के मुरदास, परमानन्ददास, कृष्णदास, नन्ददास, गोविन्दस्वामी, स्वामी हरिदास, श्री हितहरिवंश, मोरा आदि भक्त-जन उच्च कोटि के शास्त्रीय गायक थे। अष्टछाप की तो कीर्तन-सेवा उनकी दिनचर्या का एक अंग ही थी।

कृष्ण की मोहिनी मुरली के स्वर के साथ कृष्णभक्ता का मधुर स्वर भी सुललित है। वैष्णवों के वार्ता-साहित्य से विदित है कि अकबर जैसे विविध कला प्रेमी और कला-प्रेमदाता इन भक्तों के पदगायन सुनने के इच्छुक रहते थे। अकबर के दरबार के प्रमुख गायक तानसेन ने हरिदास स्वामी तथा गोविन्दस्वामी से गान विद्या सीखी थी। यों तो हिन्दी का अधिकांश काव्य वृत्तों में बद्ध होने के कारण सगीतमय है परन्तु कृष्णभक्ति का साहित्य सरसता और मनमोहकता का एक अनुपम भण्डार है।

बहुत समय से मैं चाहता था कि हिन्दी कवियों के लोक और शास्त्रीय संगीत तत्व का भी अध्ययन हो। इसी भाव से प्रेरित होकर मैंने सन् १९५२-५३ में कुमारी (अव श्रीमती) उपा गुप्ता को उनकी संगीत-प्रियता और संगीत की विशिष्ट रुचि के कारण, एम० ए० द्वितीय वर्ष के निवन्ध का विषय संगीत से सम्बन्धित दिया। यह निवन्ध इन्होंने योग्यता और अनुशीलन के साथ लिखा। फिर १९५३ में मैंने इन्हें "हिंदी के कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत" विषय पी-एच० डी० हेतु दिया और हमारे विभाग के अनुभवी अध्यापक डा० विपिन विहारी त्रिवेदी इस कार्य के निर्देशक नियुक्त हुए। यह कहते हुए मुझे बड़ा हर्ष है कि डा० त्रिवेदी के मुयोग्य निर्देशन में श्रीमती गुप्ता को इस विश्वविद्यालय ने सन् १९५५ ई० में पी-एच० डी० की उपाधि प्रदान की।

विदुषी लेखिका ने अपनी इस अनुसंधान कृति को आठ भागों में विभाजित किया है। इसके आरम्भ में कृष्णभक्ति और उसके सम्प्रदायों पर प्रकाश डालते हुए कृष्ण-भक्तों की संगीत-प्रेरणा और उनके संगीत-ज्ञान का विवरण दिया गया है। इनके गानों में लोक और शास्त्रीय संगीत-तत्वों को बताते हुए, इनकी संगीतमयी भाषा का विश्लेषण भी किया गया है। इन भक्तों के साहित्य को श्रीमती डा० गुप्ता ने ताल, स्वर और विविध गायन-पद्धति की कर्साटी पर भी परखा है। राग-रागिनियों की पुरातन स्वरूप-धारणा और चित्रों के आधार से भी अपनी विवेचना को लेखिका ने सारगर्भित बनाया है। छपे ग्रन्थों के अतिरिक्त हस्तलिखित अप्रकाशित सामग्री की सहायता से भी यह अध्ययन मौलिक और महत्वपूर्ण हो गया है। मैं इस कृति के लिए श्रीमती डा० गुप्ता और उनके निर्देशक डा० त्रिवेदी दोनों को बधाई देता हूँ। श्रीमती गुप्ता अपने विषय को डी० लिट० उपाधि के लिये भी बढ़ा रही हैं और मुझे आशा है कि वे अपने इस संकल्प में भी सफल होंगी। वे प्रगंसा और शुभ कामना की पात्री हैं। लखनऊ विश्वविद्यालय से इस ग्रन्थ को प्रकाशित करते हुए मुझे बड़ा हर्ष है।

दीनदयालु गुप्त

डा० दीनदयालु गुप्त,
एम०ए०, एल०एल०बी०, डी० लिट०,
प्रोफ़ेसर तथा अध्यक्ष,
हिन्दी तथा आधुनिक भारतीय-भाषा-विभाग,
लखनऊ विश्वविद्यालय, लखनऊ।

प्रस्तावना

राग और विराग, अमप और प्रमजना, हास्य और रुदन, उत्साह और निराशा, माहस और भय के सम-विपम क्षणों में व्यक्ति के आदीलित मन से बनायाभ जो स्वसवेद्य निरूपेक्ष उद्गार स्वरित हुए उनको उसने कमज परिशीलन कर, अन्य अनुकूल स्वरो से अनुस्यूत कर तथा उत्तरोत्तर विचार और परीक्षण साधना द्वारा परमवेद्य बना सकने में गायन के माध्यम से सफलता प्राप्त की। मुख से स्वर निस्त होने के साथ ही उसने क्षण विशेषों में यह भी लक्ष्य किया होगा कि उसके श्वास, पैर, कटि आदि एक विशेष ढंग से धिक्कते हैं तथा कपोल, चक्षु, भ्रुकुटि आदि भी विशेष रूप से गति लेने लगते हैं जिनका परिज्ञान और अध्ययन नृत्य की मुद्राओं द्वारा गायन को सहायता प्रदान करने के लिये नियोजित हुआ होगा। गायन और नृत्य को मुख्यबन्धित रूप प्रदान हेतु कालांतर में बाद्य यन्त्रों का अवलम्ब गवेषित हुआ होगा। किस प्रकार गायन, नृत्य तथा वादन कलायें विकसित होकर संगीत नाम धारण कर एक ससम कला में परिणत हुए यह एक स्वतंत्र और निस्तृत विवेचन का प्रसंग है परन्तु इतना निर्विवाद है कि संगीत एवं शास्त्रीय कला बन कर मानव को लगभग प्रत्येक क्षेत्र में सहारा देने के लिये अवतरित हुआ।

जिस प्रकार हास्य और विनोद किसी मानव समुदाय या वर्ग के सांस्कृतिक स्तर के अनुरूप होते हैं उसी प्रकार किसी जाति अथवा देश का संगीत सुनकर हम उसकी सांस्कृतिक समृद्धि का पता पा सकते हैं। प्रत्येक जाति, वर्ग और देश के संगीत जलवायु और वातावरण से प्रभावित होने के कारण अपनी-अपनी विशेषता रखते हैं। वैसे इस समय पाश्चात्य और पूर्वी ये ही दो मगीत की प्रसिद्ध प्रणालियाँ हैं जिनका साधारण अभिज्ञान स्वरो की विषमता (dissharmony) तथा समता (harmony) के विधान द्वारा सहज ही किया जा सकता है।

मानव की आदि दुर्बलता है अवसम्ब और प्रेरणा के स्रोत की चिरतन खोज जिससे उसे सतत अप्रसर होने की शक्ति प्राप्त होती रहे। और प्रेम ने उसकी अभिलाषा की पूर्ति की है। यदि प्रेम लौकिक हुआ तो मानव ने लोक में अलौकिक कार्य कर दिखाये और यदि वह ईश्वरोन्मुख हुआ तो अध्यात्म क्षेत्र का दिव्य रूप वह हमारे के लिये भी सुलभ कर सका। अनुमधान कर्ता यदि लोक करें तो उन्हें अलिल विश्व के साहित्य और संगीत में प्रेम के इन्हीं उभय पक्षों की कृतियाँ अन्य भावों तथा सवेदनाओं की अपेक्षा अधिक मिलेंगी। लौकिक प्रेम ने अलौकिक प्रेम में अपेक्षाकृत अधिक आस्था, स्थायित्व और शक्ति पाई जाती है क्योंकि बर्ही परपक्ष की शास्कन-अमीम अज्ञेयता के कारण मनोनुकूल स्वकल्पित आशा ही आगा और नितात सहानुभूति रहती है इसी में बहुधा निराशा तथा उत्पीडन के क्षणों में स्थूल के प्रति प्रेम परिवर्तित होकर सूक्ष्म अदृश्य सत्ता के प्रति भी हो जाता है। परमात्मा के प्रति प्रीति और प्रतीति चाहे किसी प्रलोभन वश हो या किसी अज्ञानता वश अथवा भर दी गई निष्ठा के कारण, वह इतनी प्रबल होती है कि सब जोर से निराग और विदग्ध मानव अतत उसी में

आकर त्राण पाता है। यही कारण है धार्मिक साहित्य की विपुलता का। और इस आध्यात्मिक रचना को जहाँ और जय संगीत का बल मिला है वह अत्यंत मर्मस्पर्शिनी हो गई है।

प्राकृत-अपभ्रंश युग में शैल्यूप और मागधी द्वारा माध्याग्न जन-मन को रिझाने के लिये रचित डफली पर गये जाने वाले गेय मात्रिक छंदों ने काव्य-कृतियों हेतु नवीन द्वार उन्मुक्त कर दिये थे। हिंदी साहित्य ने अपने उत्तराधिकार में यह ऐसी पैतृक सम्पत्ति प्राप्त की जिसका वह आज तक सदुपयोग करता चला आ रहा है। अपने युगारंभ में ही हिंदी की रचनाओं में मात्रिक वृत्तों को अपनाने के कारण गेय गुण की सम्पन्नता रही है। जहाँ तक धार्मिक साहित्य का संबंध है हिंदी का संतकाव्य जिसमें निर्गुणोपासक कवीर प्रभृति चिन्तकों के मरस स्वाभाविक पद, जायसी आदि सूफी संतों की गेय दोहा-चौपाई पद्धति पर प्रणीत प्रबंध काव्य तथा सगुणोपासक कृष्णभक्तों के सन्ध्य भाव के अनन्य एवांतिक प्रणय के पद और राम भक्त तुलसी के दास्य भाव के विनय और दैन्य गर्भित पद एवं उनका गेय मानस-संगीत के दृष्टिकोण में दैवी वरदान है।

कृष्ण का चरित्र आदि से ही भारत में परम आकर्षण का केन्द्र बिंदु रहा है। श्रीमद्भागवत्, गीतगोविंद, विद्यापति पदावली आदि के माध्यम से उनसे वह रूप प्रस्फुटित किया कि उससे मधुर भक्ति के अंकुर फूटे। हिंदी के कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में मूर और मीरा प्रभृति भक्तों की कृतियाँ उत्कृष्ट कोटि के संगीत की रचनायें हैं। ये अनन्य भक्त काव्य-गुणों से तो पूर्ण थे ही संगीत-शास्त्र में भी पारंगत थे। संगीत और काव्य की मर्मज्ञता तथा सच्चे भक्त की तन्मयता और वीतराग भावना लब्धकर ही मूरदास, कुंभनदास, नंददास आदि भक्तों को आचार्यों ने अपना शिष्य बनाया था। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि कृष्ण-भक्ति के प्रचार में इन भक्त कवियों के संगीत ने जादू का काम किया।

गायन में स्वर और ताल माधना प्रधान होती है और काव्य में शब्द-माधना के साथ वर्ण एवं मात्रा गणना। गायक शब्द का मुख्यापेक्षी नहीं होता और यही कारण है कि बहुधा हम शास्त्रीय गायकों में शब्दों की ऐसी तोड़-मरोड़ पाते हैं कि वास्तविक पद के अर्थ का ही पता नहीं लग पाता। परन्तु गायन की इस विशेषता ने परिचित संगीतज्ञ-कवियों के पद गायक के स्वरों में बँधकर ठीक उतरते हैं। कृष्णभक्तिकालीन काव्य को ऐसे अनेक संगीतज्ञ कवियों का योग मिला जिससे अभिभूत हो उनकी कृतियों का आकलन करने के लिए डॉ० उपा गुप्ता ने उनके अध्ययन को अपने निबंध का विषय बनाया और भातखण्डे संगीत-विश्वविद्यालय में प्राप्त संगीत-शिक्षा उनकी सहायिका बनी।

‘निज कविता कहि लाग न नोका’ को आवागति कर मैं अपनी प्रिय शिष्या के प्रस्तुत निरन्ध्रवेक्षण के विषय में कुछ न झुहना ही समुचित समझता हूँ। ‘मंतिन जीहा जामु’ सहृदय समालोचक विद्वत् वर्ग के विचारार्थ कृति प्रस्तुत है, वे ही इसका निर्णय करें।

भूमिका

पुष्प-नारी-सौन्दर्य, ईश्वरोपामना, जलकल ध्वनियाँ, पक्षियों के कलरव गान आदि सगीत के प्रेरक तत्व कहे जाते हैं। सगीत को विश्व के पदार्थों में अभिनवीकरण का ध्येय मिला है। चिरकाल में इसने मानव-मस्तिष्क में नवीन रंग भरकर भावनाओं की मधुरिमा की सृष्टि की तथा निराशा के प्राणन में आशा और आनन्द के उत्पन्न पैदा कर दिये और कालान्तर में यह विश्व का नैतिक विधान बनकर लोक को दिव्य सौन्दर्य प्रदान करने वाला हुआ। घामि और आनन्द की खोज ने भी सगीत को मानव के लिये सुलभ किया। निराशा, अवसाद और दुःख के क्षणों में अवसम्भ हेतु तथा आशा के प्रतिफलित और आकांक्षा की पूर्ति पर स्वाभाविक आह्लाद उद्गम निश्चर हो कभी विकसित होकर सपुष्ट सगीत में परिवर्तित हुए जिसने आत्मिक सौन्दर्य का उद्घाटन कर परानन्द की राशि से साक्षात् करने का समर्थ सम्बन्ध दिया।

" 'सगीत' और 'काव्य' कलात्मक और रसात्मक होते हुए भी मूलतः एक दूसरे में भिन्न हैं। सगीत में रस की अवतारणा जहाँ ध्वनि के 'ताल' और 'स्वर' के कलात्मक आरोह और अवरोह के माध्यम से उपस्थित कर दी जाती है वहीं काव्य में रस की निष्पत्ति शब्द शक्ति के छंदबद्ध कलात्मक समय में सिद्ध होती है।" यह सत्य है कि साहित्य और सगीत पृथक्-पृथक् भी सच्चे आनन्द की प्रदान करने वाले हैं। बिना सगीत के काव्य तथा बिना काव्य के उरकृष्ट काटि के सगीत का सृजन हो सकता है किन्तु ऐसी अवस्था में एक के बिना दूसरा अपूर्ण ज्ञात होता है। साहित्य तथा सगीत कला अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखते हुए भी अनेक अंशों में अन्योपार्थित हैं अतः दोनों का सुन्दर समन्वय सोने में मुगध उत्पन्न कर देता है। जहाँ साहित्य और सगीत दोनों मिलकर स्वर्गीय आनन्द प्रदान करते हैं वहाँ की छटा अनुपम हो जाती है। -

श्रेष्ठ काव्य में सगीत का स्थान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। यो तो कवि बड़ा समय कलाकार होता है। वह खोना अरुण पाठक का अपनी कल्पना के चिरकने पक्षों पर बैठ कर स्वर्णिम लोक में विचरण करवाना है। अन्य कलाओं अपने उन्मूलनों के कारण बढ़ते

किंतु कवि के लिए भी एक बंधन है। उसके शब्दों का प्रभाव उन व्यक्तियों तक ही सीमित होता है जो उसकी भाषा से परिचित तथा अभ्यस्त हों। संगीत इस परिधि से भी उन्मुक्त है। संगीत तो विश्वव्यापी कला है। उच्चतम संगीत का प्रभाव देश, काल और व्यक्ति मात्र तक ही सीमित नहीं रहता। स्वरों की भाषा सार्वभौमिक है। सुन्दर स्वरों में आवद्ध संगीत के राग किसी भाषा विशेष के गान न होकर सृष्टि के अमर संकेत होते हैं जो नादमाधुर्य के सहारे जड़ तथा चेतन दोनों को आत्मविभोर और नीन कर देने की अपूर्व क्षमता रखते हैं। दुःख और वियोग पड़ने पर जब मानव के अन्तराल की पीड़ा अश्रु-सरोवर के रूप में उमग उठी तब आनंद और संयोग के क्षणों में उसके अन्तःकरण का मुख-श्रोत हास्य-निर्झर रूप में धिबृत हुआ। इन्हीं दोनों परिस्थितियों में कोकिना, पपीहे, मयूर, तीतर, मैना प्रभृति पक्षियों के मुने हुए एवं अनुकरण किये हुए स्वरों की स्मृति गति और ताल में बँधकर कभी विहाग के रूप में प्रकट हुई और कभी जयजयवंती रूप में स्फुरित। इसी प्रकार रागों की साधना ने कालांतर में मेघराग द्वारा विदग्ध वसुधा को जल-प्लावित किया, दीपक और मालकोश द्वारा ऊष्मा पैदा करके दीप ही नहीं जलाये बरन् पत्थरों तक को पिघला कर अश्वि का संहार करके शिव की रक्षा कर विश्व को शंकरत्व दिया एवं तोड़ी द्वारा हरिण सदृश जड़ पशुओं को भी किकर्तव्यविमूढ़ करके अपनी ओर प्रबल आकर्षण के जाल से खींच लिया। साहित्य में काव्य ने जब संगीत से परिणय किया तो वह अनजाने ही जगमगा उठा तथा उसमें विवेचित भाव एक अज्ञात परन्तु समर्थ शक्ति से सम्मिश्रित होकर श्रोता पर अनुकूल प्रभाव डालने में क्षम हुए। इसीमे अपने काव्य को सार्वभौमता और माधुर्य गुणों से अलंकृत करने के लिए कवि ने संगीत का आश्रय ग्रहण किया। अनुभूति की तन्मयता में कलाओं का स्वरूप विभिन्न नहीं रहता। कवि संगीतज्ञ बन जाता है। प्रत्येक शब्द में ध्वनि गूँजने लगती है अक्षर-अक्षर गुनगुनाने लगते हैं। यही कला का सुन्दरतम स्वरूप है जहाँ सौंदर्य अपने श्रेष्ठतम रूप में प्रस्फुटित होता है। मधुरिमा उसका गुण नहीं बरन् अनिवार्य तत्व बन जाती है। काव्य और संगीत मीन होकर परस्पर एक दूसरे का आलिंगन करते हैं। सौंदर्य की इस सम्मिलित द्विगुणित नूतन छवि में दोनों एक दूसरे को पहचान भी नहीं पाते। वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत बन जाता है। इसी को लक्ष्य कर कहा जाता है कि 'कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत स्वर के रूप में कविता है' तथा 'संगीत साहित्य का प्रतिरूप है।' अतः संगीत को कविता से विलग करना अथवा कविता का संगीतमय रूप नष्ट कर देना उसकी दिव्य शक्ति, आह्लादकारी प्रभाव और अपूर्व महत्व को न्यून कर देना है।

भारतीय संगीत कला प्रारम्भ से ही धर्म का आधार लेकर उसी की छत्रछाया में विकसित हुई है। उसके अंग प्रत्यंग पर अध्यात्मिकता की अमिट छाप अंकित है। हमारी संगीत कला का प्रधान लक्ष्य तथा चरम आदर्श कभी भी पार्थिव आनंद की तृप्ति, कोई वैपयिक ऐश्वर्य लाभ मात्र, शृंगारिकता को उद्दीप्त करना और विषयोपभोग में प्रवृत्त कराना नहीं रहा है बरन् उसका उच्चतम ध्येय आत्मा की मुक्ति, आत्मा का परमात्मा से मिल्न, परम

शांति तथा मोक्ष का प्रदान करना माना गया है। संगीत में ईश्वर से साक्षात्कार कराने की असीम शक्ति निहित है। संगीत के स्वर मन का एकाग्र करके इतना अधिक लीन, तन्मय और स्थिर कर देते हैं कि हृदय की सभस्त चंचल वृत्तियाँ केन्द्रीभूत हो कर अन्तर्मुख हो जाती हैं और इधर-उधर भाग नहीं पाती। अतः चंचल नित्यवृत्ति के निरोध, साध्य के साथ एकीकरण और भक्ति में तन्मयता लाने के लिए संगीत के स्वरों में तल्लीन होना अनिवार्य है।

भारत में पूर्व पाषाण-काल का गाना स्वरों पर आधारित था। उत्तर पाषाण-काल में सामूहिक संगीत की उत्पत्ति हुई। आपा ने आँखें खोली तथा ऊँची सभ्यता और सस्कृति बाने ताम्रकाल में संगीत को धार्मिक चेतना मिली और लौहकाल में आर्यों ने द्रविड़ों से संगीत की अलभ्य धरोहर पाई।

वैदिक-युग में प्रत्येक परिवार में संगीत का उत्कृष्ट स्थान था। समन सदृश आयोजन इसके विकास में साधक बने। इसी युग में संगीत के गंध से नाटक प्रादुर्भूत हुआ। अपूर्व पवित्रता ही इस युग के संगीत की विशेषता थी। यहाँ भक्ति और संगीत घनिष्ट रूप में सम्बद्ध ही नहीं हुए बल्कि संगीत पूर्ण रूपेण धर्म का प्राण बन गया। स्वर-साधना के गुणों अभिप्रेक्षित होकर संगीत जीवन की विकास पथ पर ले जाने का प्रमुख साधन बनकर यज्ञों के रूप में प्रस्फुटित हुआ।

पौराणिक-युग में वैदिक-भवन समज्जा के रूप में परिणत हुआ जिसमें संगीत प्रतिभा की डोढ़ें दृशनीय थीं। गूढ-संगीत ने त्वरित गति से विकास की ओर चरण बढ़ाये। समाज में नाटक आदुन हुए। पुरुष और नारी के प्रेम की आधारभूत बल बनकर तथा बाह्य उपादानों पर अधिक ध्यान देने वाला संगीत विद्यान पूर्ण होकर आत्मोन्मथन का आधार मनोनीत हुआ।

रामायण-काल में-सार्वजनिकता की प्रतिष्ठा उपसन्ध करके संगीत की चारित्रिक मर्यादा की रक्षा का प्रयास सबल स्वीकृत हुआ।

महाभारत-काल में अनेक प्रकार के नृत्यों का सृजन हुआ, संगीत और धर्म और अधिक समीप हुए, संगीत प्रतिभा-युक्त नारी आदरणीय बनी और संगीत अपने विशद-निर्मल रूप में कृष्ण की मोहक कण्ठु निनादित करता अपने उच्चतम रूप को प्राप्त हुआ।

पाणिनि-युग में संगीतिक्रीडाओं की प्रधानता के साथ लोक संगीत भी पनपा। संगीत ने भारतीय नारी की आत्मा को मान जगामा ही नहीं बल्कि उसे निर्भोक्, शीलवान और दृढप्रतिज्ञ भी बना दिया।

अनपद-काल में संगीत के बाह्य सौंदर्य पर अधिक बल दिया गया जिसके फलस्वरूप

वह विलासिता का उपकरण बनने की ओर उन्मुख हुआ। इसी युग में सर्वाधिक लोकनृत्य निर्मित हुए और भारतीय संगीत विदेशों में पहुँचा।

जैन-युग में संगीत की पृष्ठभूमि क्रांतिपूर्ण लहरों से तरंगायमान हुई। ब्राह्मणों का एकाधिपत्य समाप्त होकर संगीत के द्वार मानव मात्र के लिए उन्मुक्त हो गये। सत्य, पवित्रता, सौंदर्य, अहिंसा और अस्तेय—मानव जीवन के ये पाँच आधार ही संगीत के स्तम्भ बने और पंचशील कहलाये। सर्वसाधारण का सामान्य संगीत भी संपुष्ट संगीत के मेल में आया।

बौद्ध-काल में संगीत मानव मात्र के कल्याणार्थ अग्रसर हुआ। इस युग न अनेक सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ नारियों को प्रसूत किया। दिव्य संगीत इस युग की अपरिमेय शक्ति बना। बुद्ध के पावन सिद्धान्तों पर आधारित संगीत नैतिकता से पूर्ण होकर, अपने बाह्य और आन्तरिक शक्तिशाली रूपों से समन्वित होकर कला के क्षेत्र में अपना एक चिह्न विशेष छोड़ गया।

मौर्य-युग में संगीत अपनी नैतिक मर्यादा से किंचित च्युत होने लगा। लोक संगीत ने अधिक प्रसार पाया। यूनानी भारतीय कला के प्रशंसक बने। संगीत के आध्यात्मिक सौंदर्य का पुनरुत्थान हुआ और उसका आदर्श पूर्ण संदेश विदेशों में ध्वनित हुआ।

शुंग-काल में ब्राह्मण पुनः संगीत पर अपना एकाधिकार करने को सचेष्ट हुए। गरवानृत्य इसी युग का वरदान है परन्तु कोई विशेष प्रगति न होने के कारण इस युग को संगीत की दृष्टि से अवरुद्ध काल की संज्ञा मिली।

कनिष्क-युग में संगीत की सार्वभौमिकता पुनः प्रतिष्ठित हुई और विश्व बंधुत्व की भावना का उल्लेखनीय विकास हुआ। यहाँ का संगीत रोम, मध्य एशिया और चीन में पहुँचा और इस क्षेत्र में भारत गौरवान्वित हुआ। अश्वघोष ने संगीत को दार्शनिक मोड़ दिया। इस युग में प्रथम बार संगीत का वैज्ञानिक विवेचन हुआ और यह भारतीय संगीत का नवीन प्रभात था।

नृत्य प्रवीण अनन्य सुन्दरी नाग कन्याओं ने नाग-युग में विधानपूर्ण संगीत की अभिवृद्धि की।

हिन्दू संस्कृति के जागरण वाले गुप्त-काल में शास्त्रीय संगीत विहित हुआ। एक शासन सूत्र में आवद्ध भारत के संगीत प्रेमी गुप्त सम्राटों के समय कालिदास और भास की चतुर्मुखी प्रतिभाओं ने संगीत को गौरव प्रदान करके इस काल को संगीत का स्वर्ण-युग बना दिया।

हर्ष-युग में मतंग और वाणभट्ट सरीखे कलाकार उद्भूत हुए और संगीत ने जनवादी दृष्टिकोण अपनाया।

राजपूत युग में संगीत के बाह्य रूप पर अधिक ध्यान दिया गया। राजपूत रमणियाँ संगीत कला में परम निपुण थीं। इस युग में घरानों की जीव पढने से ईर्ष्या जगी और संगीत के आत्मिक सौंदर्य का प्रसार न हो सका। भवभूति और जयदेव सदृश नाट्यकार तथा संगीतज्ञ अवतरित हुए परन्तु इस युग में जनवादी दृष्टिकोण सृष्ट हो गया यद्यपि नृत्य इस काल में पर्याप्त विकास को प्राप्त हुए।

मुस्लिम युगारभ में संगीत की भारतीयता अधुण न रह सकी। विजेताओं की सकीर्ण मनोवृत्ति उसकी प्रगति में बाधक हुई। भारतीय संगीत की पवित्रता और उसके आत्मिक सौंदर्य को नष्ट करने के प्रयत्न हुए परन्तु उसने इस चुनौती को स्वीकार कर लिया। मोहम्मद नायक और शार्ङ्गधर ने काय अमर किया। भारतीय नारियों का संगीत-विकास रुक गया तथा नगर और ग्राम संगीत कमश पृथक् होने लगे। संगीतज्ञ अथवा संगीत प्रेमी मुगल शासक अपेक्षाकृत सहिष्णु थे। इसी युग में उत्तरी भारत में भक्ति आन्दोलन वेग से बढ़ा। कबीर, चैतन्य महाप्रभु, बालियर नरेश मानसिंह, बँजू बाबरा, स्वामी हरिदास, तानसेन, स्वामी बल्लभाचार्य, सूरदास प्रभृति सत्तो और संगीतज्ञों ने संगीत की वह लोक पावन शाश्वत मदाकिनी प्रवाहित की जिसमें योगदान देकर अगणित सत्त भक्त अमर हो गए और आज भी वह अपनी तारण-तरण शक्ति में पाप-क्षाप मोचन करती चली जा रही है।

हिंदी साहित्य के निर्माण तथा संरक्षण में संगीत की जो अमूल्य देन है। उसकी अपेक्षा नहीं की जा सकती।

हिन्दी साहित्य के अनेक महान कवि उच्चकोटि के भक्त थे। उनके जीवन का ध्येय काव्य-साधना नहीं बरन् अपने आराध्य की उपासना में पूर्णतः लीन होकर उसका शाश्वत समीप्य प्राप्त करना था। अस्तु सासारिक धन, प्रलोभन और मायापोह को विस्मृत कर अपने आराध्य देवता के साथ वाङ्मन सादृश्य प्राप्त करने के लिए उन्होंने संगीत की शरण ली।

अपने इष्टदेव को रिझाने, उसकी पूजा व अर्चना करने तथा भक्ति की तमयता में की गई अनुमति को प्रकट करने के लिए इन भक्तों ने सुन्दर सुन्दर पदों का गायन किया और दास्य, सत्ता, रति प्रभृति मनोभूमिकाओं में भाषावेश में गाये गए ये ही पद अपने दिव्य साहित्यिक गुणों के कारण 'काव्य' की सत्ता से विभूषित हुए। अतः यदि यह कहा जाय कि भक्ति भावना की अनुभूति का प्रतिफल होने के फलस्वरूप हिन्दी साहित्य के एक प्रमुख अंग के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति और विश्वव्यापी महत्ता के कारण न केवल प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान ही बना बल्कि उसी के परिणामस्वरूप उप दिव्य साहित्य की सृष्टि हुई तो अत्युक्ति न होगी।

यही नहीं नाद सौंदर्य से हमारी कविता की आयु बढ़ी है। तालपत्र, भोजपत्र आदि का आश्रय न ग्रहण करने पर भी कवियों की बहुल सी रचनायें अपनी संगीतिक क्षमता के कारण जनसाधारण की जिह्वा पर नाचती हुई आज तक जीवित रह सकी है।

किंतु खेद का विषय है कि साहित्य के इस महत्वपूर्ण अंग तथा संगीत की अमर देन की ओर हमारे आलोचकों, साहित्यकारों और संगीतजों का ध्यान अभी तक आकर्षित नहीं हुआ है। उन्होंने इस ओर उपेक्षा सी ही दिखाई है। परन्तु इस उपेक्षा के पीछे संगीत के प्रति अवहेलनात्मक दृष्टिकोण और अंगतः उसके फलस्वरूप इन विचारकों की संगीत ज्ञान विषयक अल्पज्ञता भी कम विचारणीय नहीं है। यों तो कौन नहीं जानता कि साहित्य की यह विधा स्वयं एक स्वतंत्र जीवंत साधना है जिसमें पूर्णता प्राप्त करने के लिये एक निश्चित और नियोजित काल की अपेक्षा है। संगीत के दृष्टिकोण से हिंदी साहित्य के विवेचनात्मक अध्ययन के लिये अभी तक तनिक भी प्रयास नहीं किया गया। इसी महती आवश्यकता का अनुभव करके लेखिका ने आदरणीय गुरुदेव डॉ० दीनदयालु जी गुप्त के आदेशानुसार उन्हीं से प्रेरणा पाकर उन्हीं के निरीक्षण में सन् १९५३ में अपने एम० ए० की थीसिस की लिये 'हिंदी साहित्य में संगीत (ई० १६ वीं शताब्दी के अन्त तक)' विषय चुन कर साहित्य और संगीत के समन्वित स्वरूप पर प्रकाश डालने का बाल प्रयास किया था। और आदरणीय डॉ० विपिनविहारी जी त्रिवेदी के उत्साहपूर्ण निर्देशन में पीएच० डी० के लिये प्रस्तुत अध्ययन द्वारा आज पुनः इस महत्वपूर्ण न्यूनता की पूर्ति का किंचित् प्रयास किया जा रहा है।

१७ वीं शताब्दी तक का समय उत्तरी भारतीय संगीत का वह उच्च शिखर है जहाँ तक उसकी उत्तरोत्तर उन्नति होती रही। पूर्ण विकास को प्राप्त करने के उपरान्त उसका क्षय होना प्रारम्भ हुआ। औरंगजेब के शासनकाल में शहंशाह की धार्मिक कट्टरता, संकीर्ण रुढ़िवादिता और निरंकुश दमन नीति ने संगीत पर कठोर प्रहार किया तथा वह पददलित कर दिया गया। किंवदन्ती है कि संगीत की दुर्दशा पर व्यथित हो कर संगीतजों ने शहंशाह आलमगोर के महल के सामने से संगीत की अर्थी निकाली। जिजासा पर जब उसे जात हुआ कि ये लोग संगीत का शव अन्त्येष्टि हेतु लिये जा रहे हैं तो उसने तत्काल कहा कि कन्न अत्यधिक गहरी खोदना जिससे उसकी आवाज की गूँज कभी भी बाहर न आ सके। इस प्रकार १७ वीं शताब्दी के उपरान्त संगीत की रूपरेखा विकृत, परिवर्तित तथा क्षीण होती गई और उसकी धारा दूसरी ओर को मुड़ गई। अतः १७ वीं शताब्दी तक के साहित्य को ही मैंने संगीत की समीक्षा का विषय चुना है।

यह बात अप्रिय होते हुए भी स्वीकार करनी पड़ेगी कि राष्ट्र के भावी कर्णधार हमारे आज के नवयुवती तथा नवयुवक समाज के हृदय पर शास्त्रीय संगीत की दृष्टि से अवकचरे आवुनिक सिने गीतों का अत्यधिक प्रभाव है और भारतीय काव्य तथा संगीत की स्वयं सम्पूर्णता, उत्कृष्टता और पवित्रता के बावजूद भी 'हार्नीबुड' की अश्लीलता हमारे आवुनिक गीतों को आच्छादित करती जा रही है। किंतु भारत अब एक स्वतंत्र राष्ट्र है। उसे जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में अग्रसर होकर अग्रगण्य बनना है। साढ़े सात सौ वर्षों की गुलामी भुगतने के कारण हमारी हीनावस्था को सुधारने और शक्ति को जागृत करने के लिये भारत की अतीत सभ्यता ही सबसे अधिक उपयुक्त आदर्श है। अतः विदेशी छाया से

भारतान्त साक्षर भारतीय जीवन के अंग प्रत्यग को पुन अतीत के स्वर्ण की ओर प्रेरित करना हमारा कर्तव्य हो जाता ॥ इस विचार से भी हिंदी साहित्य के स्वर्णिम युग अर्थात् भक्ति काल के संगीतमय काव्य पर विचार किया गया है ।

यो तो हिंदी साहित्य में संगीत का सामञ्जस्य उसकी उत्पत्ति से ही है । हिंदी साहित्य आने शैशव से ही संगीत की ओर पना है । विक्रम की नवी सताब्दी के लगभग होने वाले सिद्ध तथा नाथपंथी कवियों ने अपने पदों का गायन संगीत की राग-रागिनियों में किया है । जयदेव तथा लिछापति ने भी अपने पदों में राग-रागिनियों को आश्रय दिया है किंतु हिंदी साहित्य में संगीत की राग-रागिनियों में बड़े पदों की गायन-प्रणाली की कड़ियाँ कमबख्त नहीं मिलती । यह नितात मत्य है कि वीर गाथा कालीन मात्रा वृत्त काव्य गाये जाने के लिये ही लिखा गया था । “मानिक छंदों को जन्म देने वाले प्राकृत और अपभ्रंश काल के शैल्यूप, मागध, चारण, मट्ट आदि जनता के गायक थे जिन्होंने जनरजनार्थ एक डफली पर गाये जा सकने वाले छंद रचे थे । मात्राओं का निदान होने के कारण ताल लगने ही छंदों में गेय गुण समाविष्ट हो जाता है । विद्वानों से छिपा नहीं है कि घत्ता और मदन-गृह इस प्रकार के छंद हैं जिनका प्रयोग नृत्य में भी होता है ।” किंतु वीरगाथा कालीन काव्य में राग रागिनियों का विधान नहीं पाया जाता । सूफी-काव्य में भी संगीत का समावेश भाषा और दोहा-चौपाई शैली के कारण सहज रूप में तो अवश्य है किंतु इन कवियों ने भी अपने काव्यांशों की अवतारणा त्रिशिष्ट राग-रागिनियों के अन्तर्गत नहीं की है । राम काव्य के अन्तर्गत केवल तुलसी ही ने राग रागिनियों में अपने कुछ पदों की सृष्टि की है । अग सूफी तथा राम-भक्ति काव्य की संगीत सबंधी विवेचना का प्रयास नहीं किया गया है । हाँ निर्गुण नामधारी सत काव्य में अवश्य राग-रागिनियों की व्यवस्था है ।

यद्यपि पदों की संगीतमय रचना अर्थात् पदों को राग विशेष में गाने का प्रचलन निद्ध, नाथपंथी तथा सत कवियों में भी था किंतु इस प्रणाली का सफलीभूत विकास कृष्ण भक्तिकालीन साहित्य में हुआ । सिद्ध, नाथपंथी तथा सत कवियों ने जनमाधारण को आकर्षित करने तथा अपने धार्मिक सिद्धांतों के प्रतिपादन और जनता ॥ उन्हें प्रचलित करने के लिए अपने काव्य में संगीत का पुट दिया किंतु इन कवियों ने जितना प्रयास अपने धार्मिक भावों को अभिव्यक्ति के लिए किया है उतनी दूर तक वे गेयत्व के लिए नहीं गये ॥ प्रेम के पुजारी भक्तिकालीन कृष्णभक्त कवियों का धर्म उद्देश्य अपने आराध्यदेव की लीला और छवि का गान करना था । साध्यात्मिक विरह-राग से ग्रिष्ठ इनके व्यक्ति हृदय से गाये बिना भी रहा नहीं जाता था । अतः प्रिय मिलन की आशा में ये जीवन पयन्त अपनी हृत्पत्री के स्वर बाह्य बाधों के स्वरो में घुला मिलाकर उसके माध्यम से उस अव्यक्त को रिभाने की चेष्टा में लीन रहे । अपने डट की पूजा तथा अर्चना के लिए भक्ति की तमयता में मान के रूप में प्रकट होने वाले पद ही कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की प्रायः अविकास निधि है । इस प्रकार अपने प्रेमाधिक्य से हृदयगत अनुभूति को ‘संगीत और काव्यमय नव स्वर’ में ‘अद्वैत कर’ कृष्ण-

भक्तिकालीन कवियों ने संगीत और साहित्य के समन्वय की धारा को परम वेगवती कर दिया । विश्व के साहित्य में काव्य और संगीत का इतना सुन्दर मेल विरल है । वाइबिल के ओल्ड टेस्टामेंट (Old Testament) के साम गान (Psalms) अवश्य ही इस नैसर्गिक समन्वय के श्रेष्ठ निदर्शन हैं । परन्तु हिंदी के भक्तिकाल की प्रायः आद्योपान्त सामग्री चिरतन तक इस अनुपम अनुपात पूर्ण मेल की स्मृति स्वरूप स्मरण की जाती रहेगी । हिंदी के तत्कालीन कृष्णभक्त कवि प्रथमतः भक्त होकर एक बहुत ऊँचे कोटि के संगीत कला मर्मज्ञ और काव्य शास्त्र के पारखी थे । यही कारण है कि संगीत के ठाठ में बँधा हुआ उनका काव्य आज भी हमें आत्मविभोर और आमविस्मृत कर आत्मिक आनंद की अनुभूति कराने की पूरी क्षमता रखता है । इन कवियों के अपने जीवन में दैन्य और निराशा के क्षणों में अविरल प्रवाहित करण अवसाद और आशा को गर्भ में धारण किये मर्मस्पर्शी विपाद एवं अपने आराध्य से सामीप-सायुज्य आदि मनोभूमिकाओं में प्रसूत अक्षर मधुर हास्य के समन्वित रूपों में निनादित नैसर्गिक संगीत की भक्तिकार आज भी भग्न हृदयों में आशा के प्राण फूँकती है और तुष्ट अन्तःकरणों में आह्लाद और प्रेरणा का एक नवीन संदेश भरती है ।

आज शताब्दियाँ बीत चुकी हैं तथा आगे और भी अनेको बीत जावेंगी परन्तु मानव के निराशा और उत्पीड़न के क्षणों में इन कृष्णभक्तिकालीन कवियों के प्रभावोत्पादक वर्ण संयुजन वाली पद-योजनाओं की मधुर स्मित और दैन्य तथा आत्मनिवेदन के झिलमिलाते अश्रुकणों से सिंचित स्वर्गीय संगीत की भक्तिकार सदा की भाँति उसे आशा का सम्बल और हर्ष तथा सन्तोष का पाथेय प्रदान करती रहेगी । ताल और लय से वेष्टित, मूर्च्छना लेती, बल खाती हुई ये स्वर लहरियाँ जब श्रोता के मनोदेश, बुद्धिक्षेत्र और आत्मा को एक साथ उत्तरोत्तर महाकाश में ऊपर उठाती हुई ले चलती हैं तब नाद ब्रह्म का स्वरूप अपनी अनुभूति कराता हुआ उसे अखिल विश्व के प्रति सौहार्द्र, प्रेम, करुणा, दया और अपनत्व के भावों से तरंगित करके 'सर्वं खल्विदं ब्रह्म' की प्रतीति कराता एकोऽहं को परम आलोकमयी और फलतः आनंदमयी भावना से आपूर कर देता है ।

गायन और वादन का उल्लेख तो भक्तिकालीन सभी धाराओं के साहित्य के अन्तर्गत मिलता है किंतु नृत्य का समावेश कृष्ण-काव्य की अपनी विशेषता है । सूफी कवि आलम ने अवश्य नृत्य कला के लालित्यपूर्ण उच्चकोटि के चित्रण प्रस्तुत किये हैं किंतु उनके अतिरिक्त भक्तिकालीन अन्य सूफी, संत तथा रामभक्त कवियों के काव्य में प्रायः नृत्य-वर्णन का अभाव सा ही है । इसके विपरीत कृष्णभक्तिकालीन कवियों के आराध्य नटनागर नंदकिशोर नृत्य के भी आचार्य हैं । अतः नटवर वेद्यवारी कन्हैया की नृत्य-क्रीडायें इन कवियों के आकर्षण का प्रमुख केन्द्र बन गई और इन गायक कवि साधकों की गहरी अनुभूति के मध्य साध्य की मनोहारिणी नृत्यमूर्ति साकार हो उठी । साथ ही क्रियात्मक नृत्य की अमर साधिका कृष्ण-भक्तिकालीन कवयित्री मीरा ने निरंतर नृत्य के माध्यम से कृष्ण को रिझाने का प्रयास किया जिसके कारण नृत्य-मुद्राओं का सफल अंकन उनके काव्य में हुआ है । -

इस प्रकार भक्ति कालीन कृष्णभक्त कवियों ने अपने काव्य में गायन, वादन एवं नृत्य दोनों के सफल संयोग के द्वारा संगीत की परिभाषा सार्थक कर दी है। इन विशेषताओं और गुणों से युक्त होने के कारण ही प्रस्तुत ग्रंथ में गमोक्षा के लिए मात्र 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत' विषय को स्वीकार किया गया है।

प्रस्तुत ग्रंथ आठ अध्यायों में विभक्त है। प्रथम अध्याय में प्रवेश के रूप में भूमिका है। इसमें सर्वप्रथम 'भक्तिकालीन हिंदी साहित्य में कृष्णभक्ति शास्त्र' की स्थापना और उसका क्षेत्र' शीर्षक प्रकरण के द्वारा विषय के समय, सीमा तथा स्वरूप पर प्रकाश डाला गया है। तत्पश्चात् कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत आनेवाले विभिन्न सम्प्रदायों, उनकी प्रवृत्तियों तथा कृष्णभक्तिकालीन कवियों का संक्षिप्त परिचय मान है। यो तो संगीत की दृष्टि से कृष्णभक्तिकालीन कवियों में अभी तक किसी भी कवि का गंभीर विवेचनात्मक अध्ययन नहीं हुआ है किंतु साहित्य के दृष्टिकोण से सूरदास, परमानंददास, कुभासदास, कृष्णदास, नंददास, चतुर्भुजदास, गोविंदस्वामी, छीतस्वामी, हरिराम व्यास तथा मीरा हिंदी जगत में विशेष प्रतिष्ठित एवं प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त सूरदास भजनमोहना हितहरिदास, हरिदास स्वामी, गंगा आमकरण का पूर्ण रूपेण अध्ययन नहीं किया गया है। गदाधर भट्ट, विठ्ठलविपुन, विहारिदास, श्री भट्ट, परगुराम और गंगावाल प्रायः उपेक्षित से ही रहे हैं। प्रस्तुत ग्रंथ में ऊपर कहे गये समस्त कवियों तथा उनकी रचनाओं का संगीत की दृष्टि से अध्ययन किया गया है। कुछ लेखक तथा आलोचक कृष्णभक्तिकालीन कवियों के अन्तर्गत वैजूबावरे और तानसेन को भी स्थान देते हैं। किंतु प्रथमतः वैजू बावरे के स्थितिकाल के विषय में निश्चयात्मक रूप से अभी तक कुछ भी नहीं कहा जा सका है साथ ही वैजू तथा तानसेन प्रमुख रूप में संगीतज्ञ और गायन रूप में प्रसिद्ध थे। कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों ने माध्य कृष्ण की अचना करने के लिए संगीत को प्रमुख साधन बनाया किंतु वैजू और तानसेन ने संगीत की साधना की। उनके जीवन का साध्य ही संगीत की आराधना करना था। संगीत विद्या की प्राप्ति के लिए ही उन्होंने ईश्वर के प्रायः सभी अवतार रूपों से आचना की है। यह बात दूसरी है कि उनके उपलब्ध काव्य में कृष्ण सीला से सम्बद्ध पद अधिक हैं। किंतु अत्यंत विवशनीय सूत्रों के अभाव में उनकी संगीत विद्वत्ता की उपेक्षा कर उनके भक्त रूप को प्रधानता नहीं दी जा सकती। इसी कारण कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साथ वैजू तथा तानसेन की गमोक्षा नहीं की गई है।

प्रथम अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन कवियों की प्रकाशित तथा हस्तलिखित रूप में अवलोकन की गई रचनाओं का उल्लेख मान किया गया है। उनका विस्तृत वर्णन तथा परिचय पञ्चम अध्याय में है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि पदों का संगीत से विशेष संबंध है। यो तो दोहा चौपाई आदि छंद भी गाये जा सकते हैं और गाये जाते हैं किंतु छंदों को बिना यति भग किए रागानुसार गाना, लय के अनुसार मनमानी स्वीचना तथा ताल में बद्ध रखना संभव नहीं है। इसके विपरीत पदावली विभुद संगीत के ढांचे पर बंधी होती है। उसमें मात्रा तथा 'यति' संबंधी कोई विशिष्ट अपरिवर्तनीय बंधन नहीं है अतः छंद तथा

पद में निहित संगीत के दृष्टिकोण से इस मूल तथा महत्वपूर्ण पार्यवय के कारण प्रस्तुत प्रबंध में केवल पदावली-साहित्य की ही समीक्षा की गई है ।

प्रथम अध्याय के अंत में प्राचीन उपलब्ध सामग्री और प्रचलित किंवदन्तियों के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत ज्ञान, निपुणता तथा कुशलता को प्रमाणित करने और उनकी संगीत-शिक्षा तथा संगीत से सम्बद्ध विशेष घटनाओं का क्रमबद्ध परिचय देने का प्रयास किया गया है ।

द्वितीय अध्याय 'संगीत और साहित्य' शीर्षक के अन्तर्गत संगीत क्या है, संगीत के आधार, संगीत की व्यापकता, संगीत की महत्ता, साहित्य में संगीत का स्थान, संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध, संगीत कला एवं काव्य कला में समानताएँ, कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता, संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान, साहित्य में संगीत का औचित्य—इन अंगों पर स्वतंत्र रूप से मौलिक विचार प्रकट किये गये हैं । संगीत के आधार नाद, श्रुति, स्वर, ग्राह्य, मूर्च्छना, तान, सप्तक, वर्ण, अलंकार, पकड़, जाति और राग से साहित्यिकों को परिचित कराने के लिए संगीत के इन पारिभाषिक शब्दों की विशद व्याख्या की गई है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में आधुनिक रूप में ठाट या मेल का प्रचलन न होने के कारण उसका उल्लेख मात्र ही किया गया है ।

नलित कलाओं में काव्य-कला की श्रेष्ठता पर समालोचकगण अपनी-अपनी सम्मति रखते हैं । संगीत अभी तक इतना उपेक्षित रहा है कि संभवतः अधिकांश समालोचकों को इतना अवकाश ही नहीं रहा कि उसकी विस्तृत विवेचना करते । किंतु संगीत भी कम महत्वपूर्ण स्थान नहीं रखता है । 'कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता' शीर्षक प्रकरण में विविध दृष्टिकोणों से गवेषणात्मक, निष्पक्ष तथा मौलिक समीक्षा द्वारा संगीत की महत्ता सिद्ध करने की चेष्टा की गयी है ।

तृतीय अध्याय में 'कृष्ण भक्ति कालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान' शीर्षक के अन्तर्गत आध्यात्मिक महत्ता तथा कवि रूप, परम्परा, कवियों के आराध्य विषय तथा दृष्टिकोण, पुष्टिमागीय सेवाविधि पर विचार किया गया है । कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति तथा विश्वव्यापी महत्ता के कारण प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान बना । संगीत में चंचल वृत्तियों को केन्द्रीभूत करने, साध्य के साथ एकीकरण तथा आत्मा-परमात्मा का मिलन कराने, भक्ति में तन्मयता लाने और परम शांति को प्रदान करने की असीम शक्ति है—यह वैज्ञानिक तथा विवेचनात्मक रूप से सिद्ध किया गया है जो लेखिका की मौलिक कृति है । इसके अतिरिक्त विशिष्ट परिस्थितियाँ, वातावरण तथा विशेषताएँ जो कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत की प्रेरणा के लिए विशेष रूप से सहायक तथा उद्दीपक हुईं उनका भी वर्णन किया गया है । हिंदी साहित्य में संगीत की परंपरा के विकास का दिग्दर्शन कराते हुए विभिन्न संप्रदायों के

सगीत के आधार में जो विभिन्नता थी उसको भी दिखाने का नूतन प्रयास किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के आराध्य, विषय और दृष्टिकोण तथा पुष्टिमार्गीय सेवाविधि के विधान में एक निश्चित क्रम और व्यवस्थित रूप में निर्धारित अष्टप्रहर की नित्य कीर्तन प्रणाली तथा उत्सव आदि नैमित्तिक आचार साहित्य और सगीत के अपूर्व समन्वय में विशेष रूप से सहायक हुए इस पर भी प्रकाश डाला गया है। अब मैं दिखाया गया है कि स्वर साधना अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में सगीत-मोदय—(१) सगीत तथा उससे सम्बद्ध सामग्री का उल्लेख, (२) सगीत की विभिन्न राग रागिनियों का प्रयोग तथा (३) कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा तथा शैली में सगीत का समावेश—इन तीन रूपों में प्रस्फुटित हुआ है। इन्हीं रूपों के दृष्टिकोण से अग्रिम अध्यायों में 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में सगीत' विषय की समीक्षा की गई है।

'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में सगीत तथा उससे सम्बद्ध सामग्री का उल्लेख और विवरण' शीर्षक चतुर्थ अध्याय में निर्दिष्ट विषय की विवेचना की गई है। सम्पूर्ण अध्याय के दो खंड हैं। प्रथम खंड में सगीत संबंधी ग्रंथों की रचना तथा उनका विस्तृत विप्लेपण किया गया है। हिंदो-सम्राटालय, हिंदो साहित्य सम्मेलन प्रयाग तथा प्रयाग-सम्राटालय में सुरक्षित हिन्दी में रचिन सगीत सबधी हस्तलिखित प्राचीनतम ग्रंथों का आधार लेकर इस दृष्टिकोण से कृष्णभक्तिकालीन कवि हरिराम व्यास के अतुलनीय महत्त्व की ओर भी संकेत किया गया है। द्वितीय खंड में भारतीय साहित्य में प्राप्त सगीत सबधी उल्लेखों का परिचय देने हुए कृष्णभक्तिकालीन साहित्य सबधी उल्लेख तथा वर्णन विषय की विषय व्याख्या की गई है। सगीत के भेद प्रभेदों, अग उपागों, पारिभाषिक शब्दों, राग रागिनी शब्द उनकी सम्था तथा नामों, गायन के ध्रुपद तथा घमार इन दो प्रकारों, वाद्ययंत्रों, तारों, नृत्य सगीत की महत्ता, कीर्तन भजन गायन की महिमा तथा उसमें मन को सीन रखने के लिए दी गई चेतावनी आदि से सम्बद्ध और सगीत सबधी जो आत्मविषयात्मक उल्लेख कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में यन तत्र विखरे हुए रूप में मिलते हैं, उनका वर्णन तथा पुष्टि कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि की हस्तलिखित तथा प्रकाशित रचनाओं से उद्धरण देकर किया गया है। नृत्य के प्रसंग में पहले परिभाषा देकर नृत्य के ताडव तथा लास्य प्रकारों का वर्णन किया है तत्पश्चात् कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में अंकित नृत्य की विधियों—बाल नृत्य, ताडव नृत्य और राम नृत्य की विषय समीक्षा की गई है। नृत्य से सम्बद्ध रूपक व उत्प्रेक्षा तथा नृत्य के बोलों की ओर भी इंगित किया गया है। बाल नृत्य को मनुज स्वाभाविक हृदयप्राप्ती छवि का अवन तथा बालियनागनायन के मित्र रौद्र मुद्रा में निवे गये कृष्ण के ताडव नृत्य की आध्यात्मिक भावना का प्रदर्शन लेखिका का भौतिक प्रयास है। हिंदी साहित्य के विद्वानों द्वारा सगीत के गायन तथा वादन इन दो अंगों का तो यदा-नदा प्रसंग-वस उल्लेख मात्र कहीं-कहीं हो भी गया है किन्तु नृत्य सबधी समीक्षा का पूर्णतया अभाव है।

रास लीला की आध्यात्मिक विवेचना तो हिंदी साहित्य में पर्याप्त हुई है किन्तु

उसके संगीत पक्ष की उपेक्षा ही की गई है। विशेष रूप से प्रस्तुत निबंध का संगीत से संबंध होने के कारण राम लीला के संगीत-अंग पर ही प्रकाश डाला गया है। आध्यात्मिक महत्ता की ओर केवल संकेत मात्र कर दिया गया है। इस प्रकार सम्पूर्ण अध्याय में तो नवीनता का समावेश हुआ ही है, नृत्य-प्रसंग विशेष रूप से अध्ययन का मौलिक अंग है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि संगीत की महत्ता के अन्तर्गत मुरली से सम्बद्ध पदों की विवेचना कर दी गई है किन्तु उसके आध्यात्मिक पक्ष की व्याख्या नहीं की गई है। 'संगीत संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख' के अन्तर्गत गायन तथा नृत्य दोनों प्रकार के आत्मविषयात्मक उल्लेखों का वर्णन है। नृत्य की क्रियात्मक साधिका मीरा के नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेखों का व्यापक चित्रण किया गया है।

पंचम अध्याय 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग रागिनियों' पर है। इसमें सर्व प्रथम हस्तलिखित तथा प्रकाशित रूप में उपलब्ध संस्कृत, हिन्दी, अंग्रेजी, मराठी और गुजराती ग्रंथों की सहायता से राग की उत्पत्ति तथा विकास का क्रमबद्ध इतिहास प्रस्तुत किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थीं इसका दिग्दर्शन कराने के लिए उस समय में प्रचलित प्रायः सभी मतों के राग-रागिनी वर्गीकरण संलग्न कर दिए हैं। वर्गीकरणों के प्रस्तुत करने के लिए लेखिका को हस्तलिखित तथा प्रकाशित होती हुई भी दुष्प्राप्य दोनों प्रकार की सामग्री पर्याप्त शोध करके जुटानी पड़ी है। संगीत ग्रंथों तथा उनके रचयिताओं की निश्चित तिथि के विषय में प्रायः मतभेद है अतः उनकी निश्चित तिथि का उल्लेख नहीं किया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में कौन कौन सी राग-रागिनियों तथा कितनी संख्या में किन-किन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है इस पर आज तक हिन्दी के किसी भी लेखक, इतिहासकार, आलोचक तथा संगीतज्ञ ने प्रकाश नहीं डाला है। प्रायः विद्वानों ने कुछ रागों के नाम गिना कर तथा उसके साथ यह कह कर कि इनके अतिरिक्त अन्य भी बहुत से राग गाये गये हैं सन्तोष कर लिया है। इन कवियों ने कुछ विशेष रागों का अधिक प्रयोग किया है। आलोचकों द्वारा इस ओर भी संकेत किया गया है किन्तु उसे सिद्ध करने की चेष्टा नहीं की गई है। प्रस्तुत अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि के काव्य में प्रयुक्त राग रागिनियों का संख्यानसार विवरण दिया गया है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों में केवल मूरदास मदनमोहन, व्यास, मीरा तथा राजा आसकराज के ही पद प्रकाशित रूप में प्राप्त हैं। इनके अतिरिक्त परमानंददास, कुंभनदास, कृष्णदाम, नंददास, चतुर्भुजदास, गोविंदस्वामी, छीतस्वामी, गदाधर भट्ट, हितहरिवंश, हरिदास स्वामी, विट्ठलविपुल, बिहारिनदास, श्री भट्ट, परशुराम और गंग ग्वान कवियों की सम्पूर्ण पदावली अभी तक प्रकाश में नहीं आई है। अतः इस विषय को अंकित करने के लिए अधिकतर हस्तलिखित ग्रंथों का ही आश्रय लेना पड़ा है। इन हस्तलिखित संग्रहों तथा रचनाओं का अध्ययन लेखिका ने लखनऊ में रह कर तथा काशी, प्रयाग, कलकत्ता और दिल्ली आदि बाह्य स्थानों पर स्वतः जा कर वहाँ के

माननीय साहित्यिकों तथा विद्वानों के निजी सग्रहालयों, साहित्यिक सन्ध्याओं, पुष्पकालयों और विभिन्न सग्रहालयों में किया है। सूरदास भजनमोहन तथा राजा आसकरण की छरी सामग्री भी इधर-उधर बिखरे हुए रूप में छिपी पड़ी है अतः लेखिका ने उसे ढूँढ़ कर जुटाया है। केवल सूरदास, व्यास तथा मीरा के ही प्रामाणिक प्रकाशित संस्करण प्राप्त हुए हैं। इनके अनिरिक्त अन्य सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के विभिन्न सग्रहों में प्राप्त पदों में अत्यधिक विषमता है। प्रायः प्रत्येक पद-सग्रह में प्रत्येक कवि के पद विभिन्न राग-रागिनियों तथा विभिन्न सख्या में मिलते हैं। अतः ऐसी परिस्थिति में प्रत्येक कवि की रचनाओं की जिनती अधिक से अधिक हस्तलिखित प्रतियाँ तथा प्रकाशित पद-सग्रह उपलब्ध हो सके हैं उन सभी में प्रयुक्त राग-रागिनियों तथा उनकी सख्या का विवरण दिया गया है। प्रायः सभी कवियों के हस्तलिखित तथा प्रकाशित अधिकांश पद-सग्रहों में पदों का विभाजन रागानुसार नहीं है। साथ ही कुछ कवियों के पद एक ही सग्रह में मिले-जुले रूप में लिखे हुए हैं। अतः प्रत्येक हस्तलिखित तथा प्रकाशित ग्रंथ में विभिन्न कवियों के पदों में प्रयुक्त सख्यानुसार राग-रागिनियों की गणना करने के लिए लेखिका को प्रत्येक पद स्रोत-स्रोत कर निकानना पड़ा है। सख्यानुसार राग-रागिनियों का विवरण देने के उपरान्त कृष्णभक्ति कालीन कवियों के द्वारा प्रस्तुत की गई सम्पूर्ण पदावली साहित्य की शास्त्रोक्त समीक्षा की गई है। ममस्त सगीतमय काव्य को (१) प्रचलित सामयिक सगीत रूपों में अभिव्यक्त राग-रागिनियों, (२) प्राचीन परिपाटी के अनुसार पूर्व स्वीकृत किन्तु अप्रचलित राग-रागिनियों और (३) नवीन प्रयोग, इन कोटियों में विभक्त कर उसकी विवेचना की गई है। कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग रागिनियों तथा उनकी सख्या के अध्ययन से प्राप्त विशेषताओं का दिग्दर्शन कराने हुए (१) विविष्टि राग-रागिनियों का अधिक अथवा न्यून प्रयोग, (२) कवि विशेष द्वारा प्रयुक्त राग-रागिनियों, (३) पारसी तथा भारतीय रागों के समन्वय से आविष्कृत राग रागिनियों का प्रयोग, (४) राग विशेष के नाम के अनेक लोच्युक्त रूपों का प्रयोग, (५) राग की धेणी में न आ सकने वाले नामों का उल्लेख—इन प्रयोगों पर विस्तृत प्रकाश डाला गया है।

पष्ठ अध्याय में सगीत के सिद्धांतों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की वैज्ञानिक रूप में गवेषणात्मक समीक्षा की गई है। सर्व प्रथम रस और राग सिद्धान्त, राग ऋतु और समय सिद्धान्त तथा राग की प्रकृति गुण और प्रभाव इन सिद्धांतों तथा विषयों की विस्तृत व्याख्या तथा उनकी महत्ता का आलोचनात्मक ढंग से प्रतिपादन किया गया है। तत्पश्चात् सगीत के इन तीनों दृष्टिकोणों से बाह्य (वार्ता साहित्य) और आन्तरिक (कवियों के पद-सग्रहों) आधारों द्वारा कृष्णभक्तिकालीन प्रत्येक कवि के पदों की अलग-अलग विस्तृत विवेचनात्मक गंभीर समीक्षा की गई है। सगीत के सिद्धांतों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा करने के लिए सगीत के प्रयोग तथा रागमाला चित्रों का आश्रय लिया गया है।

प्रत्येक कला अपने चरम विकास के क्षणों में एक दूसरे का आश्रय ग्रहण करती है।

मध्यकाल भारतीय कलाओं के विकास का स्वर्णयुग रहा है । कलाओं के अपूर्व समन्वय द्वारा भावों की जैसी सूक्ष्म तीव्रतम अभिव्यंजना भारत में उस समय हुई, विभिन्न कलाओं का वैसा मणिकांचन संयोग विश्व के इतिहास में अन्यत्र प्रायः देखने को नहीं मिलता है । संगीत और साहित्य के इस अपूर्व समन्वय के फलस्वरूप जहाँ एक ओर विपुल पदावली साहित्य तथा 'ध्यान रूपों' की सृष्टि हुई वहीं चित्र कला के अन्तर्गत संगीत की विभिन्न स्वरलहरियों के मनोवैज्ञानिक संकेत 'रागमाला' चित्रों के द्वारा प्रदर्शित किए गये । रागमाला चित्रों में राग-रागिनियों से सम्बद्ध वातावरण, दृश्य, विषय, रस, समय तथा भाव आदि का चित्रण होता है । जिसके द्वारा चित्र के देखने मात्र से ही राग अथवा रागिनी के स्वरूप, प्रकृति, रस, समय आदि का पूर्ण ज्ञान हो जाता है । यहाँ यह संकेत कर देना अनिवार्य है कि अब रागमाला चित्रों में विभिन्न शैलियों (राजपूत शैली, मुगलकालीन शैली) के अनुसार भेद भी देख पड़ते हैं । इसमें भी संदेह नहीं कि बहुत से चित्र ऐसे भी प्राप्त होते हैं जिनमें राग-रागिनी के रूप आकार तथा वातावरण का उचित अंकन नहीं है । लेखिका ने प्रयाग संग्रहालय, भारत कला भवन बनारस, विक्टोरिया मेमोरियल कलकत्ता तथा सेठ गोपी कृष्ण जी के संग्रहालय में स्वतः जा कर प्राचीनतम मूल चित्रों (Original paintings) का निरीक्षण किया है और उनके फोटो ले कर प्रस्तुत अध्याय में उनका उपयोग किया है ।

सप्तम अध्याय में 'कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषताये' विषय पर विचार किया गया है । यो तो हिंदी साहित्य के कुछ लेखकों तथा आलोचकों ने कृष्णभक्तिकालीन कुछ कवियों की भाषागत विशेषताओं का विवेचन प्रस्तुत किया है किंतु विशेष रूप से संगीत के दृष्टिकोण से सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा का अध्ययन लेखिका का मौलिक प्रयास है । व्रजभाषा के प्रयोग के अन्तर्गत स्वरध्वनि की बहुलता, विभक्तियाँ, क्रियाओं के रूप, शब्दों के लोच्युक्त रूप, कोमल शब्द विन्यास, संयुक्तवर्णों का अभाव, री, अरी, एरी आदि शब्दों और अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरों का प्रयोग तथा शब्दों की ध्वनि शक्ति के अन्तर्गत भाषा में भावात्मकता और अनुप्रास शब्दालंकार के प्रयोग द्वारा कृष्णभक्तिकालीन भाषा के संगीत-माधुर्य में जो अभिवृद्धि हुई है उसका चित्रण किया गया है । शब्दों के विकार के संबंध में लोच्युक्त रूप के प्रयोग में लेखिका ने स्वतंत्र रूप से नवीन मौलिक विचार प्रकट किए हैं । अंत में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि डालते हुए पूर्ववर्ती कवियों की भाषा से किंचित् तुलना कर उनकी भाषा के विशेष माधुर्य का वर्णन किया गया है ।

अष्टम अध्याय में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर की गई है । जैसा कि जनभारती (वर्ष ३ अंक १ सं० २०१२) पत्रिका में आचार्य ललिता प्रसाद जी मुकुल ने छंद तथा पद के अन्तर की ओर संकेत किया है उसी के अनुसार प्रस्तुत अध्याय में पहले छंद तथा पद के अन्तर को संक्षेप में दिखलाया है तत्पश्चात् लिपिवद्ध रूप में प्राप्त पदों के स्वरूप पर प्रकाश डाला गया है ।

समान मात्रा, टेक तथा असमान मात्रा वाले पदों की न्यूनता, अनिकता तथा विभिन्नता के कारणों को भी प्रत्यक्ष करने की चेष्टा की गई है। भावानुकूल विनम्वित, द्रुत तथा मध्य लय और तुक अथवा अत्यानुप्रास के प्रयोग द्वारा कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत-माधुर्य जिन प्रकार प्रस्फुटित हुआ है उसको उदाहरणों के संयोग तथा व्याख्या से समझाने का प्रयास किया गया है। कृष्णभक्ति संबंधित पदों में प्रयुक्त तालों की समीक्षा के लिए कुछ पदों को तालबद्ध रूप में प्रस्तुत करके भी दिखाया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों द्वारा उनके काव्य में अपनाई गई गायन-प्रणालियों की निश्चित रूप से प्रमाणित किया गया है। संगीत ग्रंथों तथा प्राचीन बाह्य आधारों की कसौटी पर कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में प्राप्त उल्लेखों तथा पदों के स्वरूप और गति के निर्धारण द्वारा यह निश्चय करने की चेष्टा की गई है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने ध्रुवपद, धमार, मजन-जीतन और बिष्णुपद-संगीत की इन गायन प्रणालियों को क्यों अपनाया है। इनके पद धमार शैली में गाये जा सकते हैं अथवा नहीं इसको निश्चय करने के लिये कुछ पदों को तालबद्ध रूप में बाँध कर दिखाया गया है। इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रस्तुत अध्याय हिंदी साहित्य के शोध क्षेत्र में एक नितांत नवीन, मौलिक और गवेषणात्मक रूप में प्रकट हो रहा है।

यहाँ यह उल्लेखनीय है कि प्रस्तुत ग्रंथ के अन्तर्गत हस्तलिखित प्रतियों से जो पद उद्धृत किये गये हैं वे अपने मूल हस्तलेख में पाप्त अपरिष्कृत रूप में ही हैं जिनमें कहीं कहीं गति, यति भग आदि शोध स्पष्ट हैं। शब्द के अपरिष्कृत रूप भी पर्याप्त मात्रा में पाये हैं। जीड़ों के द्वारा विनष्ट किये जाने अथवा जीर्ण अवस्था में होने के कारण कहीं-कहीं मूल प्रति से पूर्ण शब्द का भास नहीं होता। ऐसे शब्दों के स्थानों को रिक्त छोड़ दिया गया है। मूल हस्तलिखित प्रतियों में कहीं-कहीं पृष्ठों तथा पदों की संख्या का उल्लेख नहीं किया गया है अतः ऐसे प्रसंगों में केवल मूलप्रति की संख्या के नाम का उल्लेख मात्र ही किया गया है, पृष्ठ अथवा पद संख्या का उल्लेख नहीं किया जा सका है।

संभव है ग्रंथ में आई हुई कुछ पुनरावृत्तियाँ खटकने वाली प्रतीत हों। उनके विषय में लेखिका का विनिर्णय निवेदन है कि प्रस्तुत अध्ययन में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के सभी कवियों की संगीत के सम्बन्ध जगों के दृष्टिकोण से अलग-अलग रूप में अथवा प्रत्येक कवि के उदाहरण प्रस्तुत करके काव्य-मभीक्षा की गई है। अतः प्रत्येक प्रसंग में कवि तथा रचनाओं के नामों, पदों के उदाहरणों, संगीत के उपायों, भेद प्रभेदों तथा पारिभाषिक शब्दों, प्रसंगों के शीर्षकों तथा कुछ विषयों की पुनरावृत्ति हो गई है। प्रथम, द्वितीय और तृतीय अध्याय में प्रस्तुत निबंध के समय, सोपा, शेष, स्वरूप विषय से सम्बद्ध उपकरणों, काव्य आलोचना के सिद्धांतों तथा दृष्टिकोणों से परिचित कराने का प्रयास किया गया है और उन्हीं के आधार पर आगे के अध्यायों में विस्तृत मभीक्षा की गई है। अतः इन सब की पुनरुक्ति हो जाना अनिवार्य हो गया है।

इस विवेचन के विभिन्न प्रसंगों में जिन विद्वानों की कृतियों अथवा विचारधारा की आलोचना हुई है उनके प्रति लेखिका के हृदय में अत्यधिक सम्मान है। साथ ही विद्वानों की जिन कृतियों से सहायता ली गई है उनके प्रति लेखिका अत्यधिक कृतज्ञ है।

आदरणीय डा० दीनदयालु जी गुप्त, श्री ब्रजरत्नदाम जी और श्री बालकृष्णदान जी के सौजन्य से लेखिका को जो हस्तलिखित पद-संग्रह देखने के लिए प्राप्त हुए हैं उनके लिए वह अत्यधिक आभारी है। श्री सतीश चन्द्र काला (अध्यक्ष प्रयाग-मंग्रहालय), श्री रायकृष्णदान जी (अध्यक्ष कलाभवन बनारस), सेठ गोपीकृष्ण कनौडिया, हिंदी-मंग्रहालय हिंदी साहित्य सम्मेलन प्रयाग, काशीनागरी प्रचारिणी मभा, एगियाटिक सोसाइटी कलकत्ता के अधिकारियों तथा वंगीय हिंदी परिषद के अविभाजक आचार्य नलिताप्रसाद जी मुकुल के प्रति लेखिका हृदय से कृतज्ञ है जिनके उदार सौजन्य से उसे हस्तलिखित तथा दुष्प्राप्य हिंदी तथा अंग्रेजी के संगीत संबंधी ग्रंथों के अवलोकन और अध्ययन तथा रागमाला चित्रों के निरीक्षण और प्राप्ति में अमूल्य सहायता प्राप्त हुई है। लेखिका स्व० आचार्य पं० नलिता प्रसाद जी मुकुल, ठाकुर जयदेव सिंह, पं० ओंकारनाथ ठाकुर, श्री राजबली पांडे, श्री ब्रजरत्नदाम जी, श्री कुमुद चन्द जी, श्री सीतासरन सिंह जी की अत्यधिक आभारी है जिनके ममत्वपूर्ण व्यवहार, महत्वपूर्ण सुझावों सम्मतियों, विवेचनों और विचारों के अभाव में प्रस्तुत ग्रंथ का भली प्रकार से सम्पन्न हो सकना दुष्कर था।

इसके अतिरिक्त लेखिका नेशनल लाइब्रेरी कलकत्ता, पब्लिक लाइब्रेरी प्रयाग, प्रयाग विश्वविद्यालय पुस्तकालय, काशी विश्वविद्यालय पुस्तकालय, टैंगोर लाइब्रेरी, लखनऊ विश्वविद्यालय, एसेम्बली लाइब्रेरी, पब्लिक लाइब्रेरी तथा मैरिस कालेज पुस्तकालय के अधिकारियों के प्रति अनुगृहीत है जिनके सहयोग तथा विशेष सुविधाओं के प्रदान करने के कारण प्रस्तुत ग्रंथ के पूर्ण होने में अत्यधिक सहायता मिली।

लखनऊ विश्वविद्यालय के अधिकारियों के प्रति लेखिका बहुत विनती है जिन्होंने 'फेलोगिप' प्रदान कर इस ग्रंथ को दो वर्ष (मन् १९५३-५५ ई०) में ही सम्पूर्ण करने में विशेष सहायता दी।

अंत में लेखिका का विनम्र कथन है कि वह अपने आदरणीय गुरुवर डा० विपिनविहारो जी त्रिवेदी को कितने शब्दों में धन्यवाद दे और किस रूप में कृतज्ञता प्रकट करेंगे जिनके पथ-प्रदर्शन, प्रोत्साहन और उत्साहपूर्ण निरीक्षण के अभाव में प्रस्तुत ग्रंथ का इतने शीघ्र तथा इस रूप में पूर्ण होना दुष्कर ही नहीं बल्कि नितांत असंभव ही था। उनसे कभी उद्धृग नहीं हो सकती और होना भी नहीं चाहती। उनकी ज्ञान-गरिमा की शीतल मुखद साया मृजे आजीवन प्रेरणा देती रहे यही कामना है।

मनसे अंत में कविवर धनपाल के शब्दों में विद्वज्जनों एवं कला-मर्मजों से मेरी विनती है कि देवी भारती के मंदिर में की हुई माघना प्रस्तुत ग्रंथ के रूप में उनके नामने है, इसमें आई हुई त्रुटियों का प्रक्षालन कर वे इसे सम्हाल लें—

‘वृषजन संभालमि तुम्ह नेत्यु’।

विशेष चिह्न

- > यह चिह्न पूर्वरूप से पररूप के परिवर्तन को बताता है ।
जैसे - धी हर्ष > सीहृड
- < यह चिह्न पररूप से पूर्वरूप के परिवर्तन को बताता है ।
जैसे - सीहृड < धी हर्ष
- × यह चिह्न ताल की सम दिलाता है ।
- यह चिह्न ताल का खाली स्थान दिलाता है ।
जिस स्वर के नीचे यह चिह्न हो वह मन्द्र सप्तक का स्वर होता है ।
जैसे - नि , ध , प
- जिस स्वर के ऊपर यह चिह्न हो वह तार सप्तक का स्वर होता है ।
जैसे - सा , रें , ग
- जिस स्वर के नीचे यह चिह्न हो उसे कामल समझना चाहिए ।
जैसे - रे , ग , ध , नि
- ' म ' के ऊपर यदि यह चिह्न हो तो उसे तीव्र स्वर समझना चाहिए ।
इस चिह्न के अन्तर्गत जितने स्वर और बाल हो उन्हें एक मात्रा का समझना चाहिए ।
जैसे - सरंगम , धागे , तिरकिट ।

प्रथम अध्याय

मध्यकालीन हिन्दी साहित्य में कृष्णभक्तिशाखा की स्थापना और उसका क्षेत्र

“यो तो भक्ति का इतिहास तथा उसकी मीमांसा बहुत सम्बी है। भक्तिमार्ग केवल मध्य युग की ही उपज नहीं। ‘नारदीय पञ्चरात्र’ और ‘शाङ्खिल्य सूत्र’ के द्वारा निर्धारित आध्यात्म का यह मार्ग अपनी प्राचीनता का दावा पुष्ट आधारों पर उम समय से करता है जब ईसाई और इस्लाम धर्म अपनी शीशवावस्था में शायद पालनों में ही जीड़ा कर रहे थे।”^१ किन्तु कृष्ण का इतिहास भी कम प्राचीन नहीं है। “कृष्ण का इतिहास स्वयं ही एक बहुत उलझी हुई गुत्थी है। यो तो कृष्ण-नाम ‘ऋग्वेद संहिता’ में भी पाया जाता है। ब्राह्मण और उपनिषद् भी कृष्ण के नाम को अपने बक्ष पर आदरपूर्वक अंकित किये देखे जाते हैं। विष्णुपुराण, ब्रह्मवैवर्त पुराण और भागवत् पुराण वैष्णव धर्म के सर्व-विदित आधार हैं। इनमें विष्णु ही प्रधान देवता माने गये हैं और ब्रह्मवैवर्त और भागवत पुराण में तो विष्णु के अवतार कृष्ण के चरित्र का ही सबसे अधिक महत्व है • • महाभारत और उपर्युक्त तीनों पुराण कृष्ण-वर्चा से आबोपान्त भरे पड़े हैं।” इस प्रकार कृष्ण-चरित्र की महत्ता भक्त जनो की इतनी में प्राचीन युग से ही निरन्तर प्रतिपादित होती आई है।

हिन्दी में विक्रम की १५ वीं शताब्दी के अन्तिम भाग से लेकर १७ वीं शताब्दी के अन्त तक सगुण और निर्गुण नाम से भक्ति-काव्य की दो धाराओं के अन्तर्गत (१) कृष्ण

१ मोरारम्भूति प्रघ, कृष्णभक्ति परपरा और मीरा, आचार्य सत्तिताप्रसाद मुकुल, पृ० १६६ तथा १८४

२ मोरारम्भूति-प्रघ, कृष्णभक्ति परपरा और मीरा, आचार्य सत्तिताप्रसाद मुकुल, पृ० २०३

भक्ति शाखा, (२) रामभक्ति शाखा, (३) ज्ञानाश्रयी शाखा तथा (४) प्रेममार्गी सूफी शाखा—ये चार शाखायें स्पष्ट रूप से प्रचलित लक्षित होती हैं ।^१

कृष्णभक्ति शाखा के भक्तों ने ब्रह्म के 'सत्' और 'आनन्द' स्वरूप का साक्षात्कार कृष्ण के रूप में इस बाह्य जगत के व्यक्त क्षेत्र में किया । अपनी माधुर्य भावना से परिपूर्ण अथवा प्रेम-लक्षणा-भक्ति के लिए उन्होंने कृष्ण के मधुर रूप तथा भागवत् में वर्णित कृष्ण की ब्रज-लीला को स्वीकार किया ।

कृष्ण भक्तों के आराधना-क्षेत्र में यद्यपि माध्य की एकता थी अर्थात् सभी ने कृष्ण को अपने आराध्य के रूप में ग्रहण किया था किन्तु उनकी सेवा-विधि तथा कृष्ण के विभिन्न रूपों सम्बन्धी मान्यताओं में थोड़ा बहुत अन्तर था जिसके कारण निम्नलिखित प्रमुख सम्प्रदायों की स्थापना हुई —

- (१) वल्लभ-सम्प्रदाय,
- (२) गौड़ीय सम्प्रदाय,
- (३) राधावल्लभीय सम्प्रदाय,
- (४) हरिदासी अथवा सखी सम्प्रदाय और
- (५) निम्बार्क सम्प्रदाय ।

इन्हीं सम्प्रदायों के अन्तर्गत अनेक प्रतिभावान कवियों का उदय हुआ जिन्होंने हिन्दी के कृष्णभक्तिकालीन साहित्य को श्री-सम्पन्न किया । प्रस्तुत निबंध में हम १५ वीं शताब्दी के अन्त से लेकर १७ वीं शताब्दी के अन्त तक के उन्हीं कृष्णभक्त कवियों का विवेचन करेंगे, जिन्होंने या तो एकमात्र पदावली साहित्य ही लिखा है अथवा छंदों के साथ पदों में भी थोड़ी बहुत रचना अवश्य की है । कृष्णभक्ति कालीन साहित्य के अन्तर्गत केवल पदावली साहित्य की ही विस्तृत समीक्षा की जायेगी ।

कृष्णभक्तिकालीन कवि और उनकी काव्य-कृतियों का उल्लेख

वल्लभ-सम्प्रदाय

“विक्रम की १६ वीं शताब्दी में विष्णु स्वामी सम्प्रदाय की उच्छिन्न गद्दी पर श्री वल्लभाचार्य जी बैठे और उन्होंने श्री विष्णु स्वामी के मिद्धान्तों से प्रेरणा लेकर शुद्धाद्वैत मिद्धान्त तथा भगवद् अनुग्रह अथवा पुष्टि द्वारा प्राप्त प्रेम-भक्ति के मार्ग की स्थापना की।”^२

वल्लभाचार्य जी ने प्रेम-लक्षणा-भक्ति को अत्यधिक महत्ता प्रदान की और उसको

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ७०

२. अष्टाष्टांश और वल्लभ सम्प्रदाय, डॉ० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ७०

प्राप्त करने के लिए नवधामनि-श्रवण, कीर्तन, स्मरण, पादसेवा, अर्चन, वदन, दास्य, सख्य और आत्मनिवेदन का प्रतिपादन किया। इस सम्प्रदाय में कृष्णभक्ति प्रमुख है। यद्यपि इस सम्प्रदाय के कवियों ने युगन स्वरूप को सीलाश्रय का चित्रण भी किया है किन्तु वल्लभ सम्प्रदाय में राधा भगवान की आह्लादिनी शक्ति अथवा रस शक्ति के रूप में ही मान्य है। अतः जहाँ कहीं भी वल्लभ सम्प्रदायी कवियों ने राधा की स्तुति की है वहाँ उनसे कृष्ण की भक्ति ही मांगी है।

वल्लभ-सम्प्रदाय में अष्टछाप के कवि विशेष प्रसिद्ध हैं। अष्टछाप के अन्तर्गत सूरदास, परमानन्ददास, कुमनदास, कृष्णदास अधिकारी, नन्ददास, चतुर्भुजदास, गोविन्दस्वामी तथा छीनस्वामी ये आठ कवि आते हैं।^१ इनमें से प्रथम चार श्री बल्लभनाथार्य जी के शिष्य थे और अन्तिम चार श्री विठ्ठलनाथ जी के।

सूरदास-सूरदास का जन्म समय स० १५३५ बैसाख सुदी पंचमी^२ और गोलोकनाथ लगभग स० १६३८ अथवा १६३९ वि० है।^३

सूरदास की तीन रचनायें—(१) सूरसागर (२) सूर-सारावली तथा (३) साहित्य-महरी प्रामाणिक मानी जाती हैं।^४ सूरसागर सूर द्वारा राग-रागिणियों में गाये गये पदों का विशाल संग्रह है। सूर-सारावली काफी राग में गाई गई है। वदना के बाद इसमें सरती और मार छंदों में ११०६ छंद दिये हुए हैं। साहित्य महरी कवि के वृष्टकूट पदों का संग्रह है। इसमें राग-रागिणियों का उल्लेख नहीं है।

परमानन्ददास-परमानन्ददास की जन्मतिथि स० १५५० वि० अगहन सुदी ७ सोमवार है।^५ और उनकी मृत्यु लगभग स० १६४० वि० में हुई।^६

परमानन्ददास की प्रामाणिक रचना 'परमानन्दसागर' है।^७ उसी के पद पृथक्-पृथक् रूप से छप्पे तथा हस्तलिखित कीर्तन-संग्रहों में मिलते हैं। डा० दोनदयानु गुप्त जी ने काँकरोली तथा नाथद्वारा के पद-संग्रहों से लगभग ४८६ पद छांट कर परमानन्ददास के पदों का एक हस्तलिखित प्रामाणिक पद-संग्रह तैयार किया है।

१ अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दोनदयानु गुप्त, (भाग १), पृ० १-२

२ वही, पृ० २१२

३ वही, पृ० २१६

४ वही, पृ० २६८

५ वही, पृ० २२६

६ वही, पृ० २३०

७ वही, पृ० ३११

कुंभनदास—कुंभनदास का जन्म सं० १५२५ वि०^१ और गोलोकवास लगभग संवत् १६३६ वि० है ।^१ कुंभनदास का कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं है । छप्पे रूप में इनके कुछ पद वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ में मिलते हैं । इसके अतिरिक्त कुंभनदास जी के दो हस्तलिखित पद-संग्रह काँकरीली-विद्या-विभाग तथा नाथद्वारा के निजी पुस्तकालय में सुरक्षित हैं ।^१ उक्त हस्तलिखित संग्रहों के लगभग ६४ पद डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास हैं ।

कृष्णदास अधिकारी—कृष्णदास का जन्म लगभग सं० १५५२ वि०^१ तथा निधन सं० १६३२ से १६३८ वि० के मध्य^१ में हुआ । कवि की प्रामाणिक रचना केवल वल्लभ सम्प्रदायी केन्द्रों में हस्तलिखित तथा छप्पे कीर्तन रूप में पाये जानेवाले पद-संग्रह है ।^१ डा० दीनदयालु गुप्त ने हस्तलिखित तथा छप्पे कीर्तन-संग्रहों में से कृष्णदास अधिकारी के लगभग २०० पद छाँट कर एकत्र किये हैं ।

नंददास—नंददास का जन्म लगभग सं० १५६० वि०^१ तथा निधन सं० १६३६ वि० के लगभग^१ हुआ । नंददास के निम्नलिखित १४ ग्रंथ उनकी प्रामाणिक रचना माने गये हैं—^१

- | | | |
|--|------------------------------|----------------------|
| (१) रस मंजरी | (२) मान मंजरी अथवा नाममाला | (३) अनेकार्थ मंजरी |
| (४) दशमस्कंध भाषा | (५) श्याम मगाई | (६) गोवर्द्धन लीला |
| (७) सुदामा चरित | (८) विरह मंजरी | (९) रूप मंजरी |
| (१०) रुक्मिणी मंगल | (११) रासपंचाध्यायी | (१२) भँवर गीत |
| (१३) सिद्धांत पंचाध्यायी (१४) पदावली । | | |

नंददास जी ने पदावली को ही राग-रागिनियों में वद्ध पदों में गाया है । नंददास जी की सम्पूर्ण पदावली का अभी तक कोई प्रामाणिक संस्करण प्रकाशित नहीं हुआ । श्री उमाशंकर शुक्ल जी ने अपने 'नंददास' नामक ग्रंथ में २८३ पद प्रकाशित किये हैं जो प्रामा-

१. अष्टछाप और वल्लभ संप्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० २४२
२. वही, पृ० २४४
३. वही, पृ० ३११
४. वही, पृ० २५४
५. वही, पृ० २५५
६. वही, पृ० ३२४
७. वही, पृ० २६१
८. वही, पृ० २६२
९. वही, पृ० २७२

गिक रूप से नरदास द्वारा लिखित मान्य है ।^१ किंतु उसमें अधिकांश पदों के ऊपर राग-रागि-
नियों के नामों का उल्लेख नहीं किया गया है । नरदास जी के कुछ पद बल्लभ सम्प्रदाय
के प्रकाशित ग्रंथ 'नित्य कीर्तन, वर्षात्मव कीर्तन', 'वसन्तघमार कीर्तन', 'राग-रत्नाकर', तथा
'राग कल्पद्रुम' में मिलते हैं । इनके अनिश्चित कुछ स्फुट पद पुष्टिमागीं कीर्तनियों के पास
भी हैं । उपर्युक्त छपे ग्रंथों के आधार पर तथा फुटकर रूप से मिलने वाले पदों को लेकर
श्री जवाहरलाल चतुर्वेदी जी ने नरदास के पदों का एक प्रामाणिक संग्रह तैयार किया है ।^२
इसके लगभग १६० पद श्रौयुत डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास हैं । इस पद-संग्रह में लग-
भग १५० पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख किया गया है ।

चतुर्भुजदास—चतुर्भुजदास का जन्म स० १५६७ वि०^३ तथा निधन स० १६४२ वि०^४
में हुआ ।

कवि की प्रामाणिक रचना काँकरीली तथा नायडारा में प्राप्त होने वाले पद-संग्रह
तथा बल्लभ सम्प्रदायी छपे कीर्तन-संग्रहों में प्राप्त पद हैं ।^५ उक्त संग्रहों से डा० दीनदयालु
जी गुप्त ने चतुर्भुजदास जी के लगभग १२६ पद छांट कर एकत्र किए हैं ।

गोविंदस्वामी—गोविंदस्वामी का जन्म लगभग स० १५६२ वि० तथा गोलोकवाम
स० १६४२ वि० में हुआ ।^६

गोविंदस्वामी की प्रामाणिक रचना उनके २५० पद हैं ।^७ लेखिका ने गोविंदस्वामी के
२५२ पदों का एक हस्तलिखित पद-संग्रह डा० दीनदयालु गुप्त जी के पास देखा है ।

छोतस्वामी—छोतस्वामी का जन्म लगभग स० १५६७ वि० तथा निधन दिशि स०
१६४२ वि० फाल्गुन कृष्ण = है ।^८

कवि की प्रामाणिक रचना बल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों में छपे पद तथा डा०
दीनदयालु गुप्त जी का हस्तलिखित पद-संग्रह है ।^९

१ अष्टछाप और बल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ३७१

२ वही, पृ० २७२

३ वही, पृ० २६५

४ वही, पृ० २६६

५ वही, पृ० ३८५

६ वही, पृ० २७२

७ वही, पृ० ३८६

८ वही, पृ० २७८

९ वही, पृ० ३८१

गौड़ीय सम्प्रदाय

गौड़ीय सम्प्रदाय के प्रचारक श्री चैतन्य महाप्रभु थे। इस सम्प्रदाय में राधा-कृष्ण-युगल रूप के चरणों की उपासना मान्य थी। इसमें सत्संग, नाम तथा लीला-कीर्तन, व्रज-वृन्दावनवास, कृष्णमूर्ति की सेवा-पूजा आदि भक्ति के साधनों को विशेष महत्व दिया गया है। इस सम्प्रदाय के अन्तर्गत निम्नलिखित कवि हुए हैं —

गदाधर भट्ट-शिवसिंह-सरोज में गदाधर भट्ट का समय सं० १५८० वि० दिया हुआ है।^१ शुक्ल जी ने इनका रचनाकाल सं० १५८० वि० से सं० १६०० वि० के पीछे तक माना है।^२ शिवसिंह जी ने इनके एक पद (सखी हाँ श्याम के रंग रँगो) का उल्लेख किया है और कहा है कि 'इनके पद राग-सागरोद्भव मे हैं।' शुक्ल जी ने गदाधर भट्ट की काव्य-रचना का विवरण देते हुए लिखा है—“गोस्वामी तुलसीदास जी के समान इन्होंने संस्कृत पदों के अतिरिक्त संस्कृत गर्भित भाषा-कविता भी की है।” डा० रामकुमार वर्मा जी ने इनके स्फुट पदों का उल्लेख किया है।^३ बनारस के बालकृष्णदास जी के पास लेखिका ने गदाधर भट्ट कृत 'श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की वानी' नामक हस्तलिखित प्रति देखी है जिसका विस्तृत वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

सूरदास मदनमोहन-मिश्रवंधुओं ने इनका रचनाकाल सं० १५१५ वि० के लगभग माना है।^४ शुक्ल जी ने इनका आविर्भाव काल सं० १६०० माना है।^५

सूरदास मदनमोहन कृत कोई काव्य-ग्रंथ उपलब्ध नहीं है। हिंदी साहित्य के इतिहास-कारों तथा लेखकों ने इनके स्फुट पदों का उल्लेख किया है।^६ विभिन्न हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में कवि के जो पद लेखिका के देखने में आये हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

राधावल्लभीय सम्प्रदाय

राधा वल्लभीय सम्प्रदाय के प्रवर्तक श्री स्वामी हितहरिचंज जी थे। इस सम्प्रदाय

१. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४०३
२. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८२
३. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४०३
४. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८३
५. हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, रामकुमार वर्मा, पृ० ७११
६. मिश्रवंधु विनोद, (प्रथम भाग), कवि संख्या ६४, पृ० ३५४
७. हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८७
८. मिश्रवंधु-विनोद, (भाग १), पृ० ३५४; हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०; हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, वर्मा, पृ० ७१२; अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४७

में राधा और कृष्ण की युगत उपासना की गई किंतु राधा की पूजा और भक्ति प्रधान रही। राधावल्लभीय सम्प्रदाय में राधाकृष्ण की कुजलीला तथा श्रृंगारिक केलि को प्रधानता देने के कारण रति-बीड़ा का ही एक मात्र अवलम्ब लिया गया है। उसमें श्रृंगार के वियोग पक्ष का पूर्णतया अभाव है।

†

हितहरिवंश जो—हितहरिवंश जी का जन्म स० १५८४ वि० में हुआ था।^१ शिवसिंह जी ने हिंदी में हितहरिवंश विरचित 'हित चौरामी ग्रंथ' ग्रंथ का उल्लेख किया है।^२ 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के सक्षिप्त विवरण' में कविज्ञ दो ग्रंथ (१) हरिवंश चौरासी तथा (२) फुटकर बानी कहे गए हैं।^३ मिश्रबघु-विनोद ने भाषा में विरचित इनके ग्रंथ का नाम 'चौरासी पद' लिखा है। मिश्रबघु-विनोद के वर्णन से विदित होता है कि बाबू राधाकृष्ण दास जी ने ८४ पदों के अतिरिक्त कुछ और भी हितहरिवंश जी के पद देखे हैं।^४ हिन्दी साहित्य के अन्य इतिहासकारों तथा लेखकों ने हिन्दी में हितहरिवंश वृत्त 'हित चौरामी' ग्रंथ का उल्लेख किया है।^५ प० रामचन्द्र शुक्ल ने हित चौरामी के अतिरिक्त इनकी फुटकर बानी का वर्णन भी किया है जिसमें सिद्धांत सक्की पद हैं।^६ हस्तलिखित रूप में प्राप्त हितहरिवंश जी के ८४ पदों के जो सप्रह तथा स्फुट पद लेखकों के देखने में आये हैं उनका वर्णन पञ्चम अध्याय में किया गया है।

हरिराम व्यास—ओरछानरेश श्री मधुकरदाह के राजगुरु श्री हरिराम व्यास का कविताकाल मिश्रबघुओं ने स० १६१५ वि०^७ तथा रामचन्द्र शुक्ल ने उनका समय स० १६२० वि० के आसपास माना है। वामुदेव गोस्वामी ने व्यास जी का जन्म स० १५६७ वि०

- १ शिवसिंह-सरोज, पृ० ५१४, कवि सख्या १०, मिश्रबघु-विनोद, पृ० २८५, कवि सख्या ६०, हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०, अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६६
- २ शिवसिंह-सरोज, पृ० ५१४, सख्या १२
- ३ हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण, पृ० १६७
- ४ मिश्रबघु-विनोद, (प्रथम भाग), पृ० २८५
- ५ हिंदी भाषा और साहित्य, इयामसुंदरदास, पृ० ४२०, हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० १८०, हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, चर्मा, पृ० ७१५, अष्ट-छाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६६
- ६ हिंदी साहित्य का इतिहास, प० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८१ में आये फुटकर पदों में से एक पद उद्धृत भी किया गया है किंतु उसमें राग का नाम नहीं दिया।
- ७ मिश्रबघु-विनोद, (भाग १), पृ० ३३८, कवि सख्या ७८
- ८ हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २११

तथा कविताकाल सं० १५६० वि० से सं० १६६६ वि० तक सिद्ध किया है।^१

मिश्रवंशुओं ने व्यास जी कृत ५ ग्रंथों का उल्लेख किया है—(१) वानी (२) रास के पद (३) ब्रह्मज्ञान (४) मंगलाचार पद (५) पद (३०० पृष्ठ छोटे)।^२ शुक्ल जी ने व्यासजी कृत रासपंचाध्यायी, पद और साखियों का वर्णन किया है।^३ वर्मा जी ने इनका एक प्रसिद्ध ग्रंथ 'व्यास की वानी' बताया है जिसमें भक्ति के पदों के साथ रासपंचाध्यायी भी है।^४ डा० दीनदयालु गुप्त जी का कथन है कि ब्रजभाषा में इनके पद बहुत प्रसिद्ध हैं।^५ वामुदेव गोस्वामी ने हिंदी में व्यास जी के दो ग्रंथ प्रामाणिक माने हैं—(१) रागमाला जिसमें ६०४ दोहे हैं तथा (२) व्यासवाणी जिसमें विविध प्रतियों के आधार पर ७५८ पद और १४८ दोहे उपलब्ध हैं।^६ व्यास जी के काव्य की समीक्षा व्यासवाणी में संग्रहीत पदों के द्वारा ही की गई है।

हरिदासी सम्प्रदाय

हरिदास स्वामी—हरिदासी सम्प्रदाय के प्रथम गुरु अलीगढ़ निवासी आसधीर जी हुए। उनके बाद इस भक्ति-पद्धति को एक स्वतंत्र सम्प्रदाय का रूप देने वाले गुरु अलीगढ़ के निकट स्थित हरिदासपुर स्थान के निवासी अष्टद्वाप कवियों के समकालीन स्वामी हरिदास जी हुए।^१ हरिदासी सम्प्रदाय में राधाकृष्ण की युगल उपासना मन्त्री-भाव से मान्य थी।

हरिदास स्वामी ने दो ग्रंथों की रचना की थी (१) साधारण सिद्धांत और (२) रास के पद।^२ हरिदासी सम्प्रदाय में निम्नलिखित कवि और हुए हैं—

विठ्ठलविपुल—शिवसिंह-सरोज तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में विठ्ठलविपुल का जन्म सं० १५८० वि० दिया है।^३ मिश्रवंशुओं ने इनका रचनाकाल सं० १६१५ वि० माना है।^४

१. भक्त कवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, पृ० ४१
२. मिश्रवंशु-विनोद, पृ० ३३७
३. हिंदी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २१३
४. हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, राम कुमार वर्मा, पृ० ७१८
५. अष्टद्वाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग १), पृ० ६७
६. भक्त कवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, पृ० १४६
७. अष्टद्वाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० गुप्त, (भाग १), पृ० ६८
८. वही, पृ० ६६
९. शिवसिंह-सरोज, पृ० ४५६; हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण पृ० १००
१०. मिश्रवंशु-विनोद, पृ० ३३८, कवि संख्या ७६

खोज रिपोर्टें तथा मिथवधुविनोद में विट्ठलविपुल वृत्त 'विट्ठलविपुल जी की बानी' ग्रंथ का उल्लेख है।^१ 'विट्ठलविपुल जी की बानी' नामक ग्रंथ की जो हस्तलिखित प्रनियाँ लेखिका के देखने में आई हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

बिहारिनदाम—'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण' में बिहारिनदाम को १७ वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में माना है।^२ किन्तु १६०६-१०-११ की खोज रिपोर्ट में इन्हें १६ वीं शताब्दी में बताया गया है।^३ मिथवधुजी ने डाका कविताकाल स० १६३० वि० माना है।^४ हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के सक्षिप्त विवरण में विट्ठलविपुल वृत्त दो ग्रंथों का उल्लेख है—(१) समय प्रबन्ध—इसमें ४४५० श्लोक हैं और छप्पं दोहा आदि दिए हुए हैं, (२) श्री बिहारिनदाम की बानी।^५ मिथवधुजी ने इनके दो ग्रंथों (१) माग्वी, जिसमें ६५० छंद हैं तथा (२) ११६ पदों के ग्रंथ का वर्णन किया है।^६ 'श्री बिहारिनदाम जी की बानी' नामक हस्तलिखित रचना का वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

निम्बार्क सम्प्रदाय

निम्बार्क सम्प्रदाय के प्रचारक श्री निम्बार्कचार्य जी थे।^१ वल्लभ और चैतन्य सम्प्रदायों की भांति इसमें भी मधुर भाव को उत्कृष्टता प्रदान की गई है। निम्बार्क सम्प्रदाय के उपास्यदेव ब्रजकृष्ण हैं जो अपनी प्रेम और माधुर्य की अधिष्ठानी शक्ति राधा तथा अन्य आह्लादिनी गोपी स्वरूपा शक्तियों से परिबेष्टित रहते हैं। निम्बार्कचार्य जी ने युगल उपासना के साथ राधा की उपासना पर विशेष महत्व दिया है।

श्री भट्ट—'शिवसिंह सरोज' तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण' में श्री भट्ट का समय स० १६०१ वि० माना गया है।^२ मिथवधुजी ने भट्ट जी का कविताकाल स० १६३० वि० के लगभग दिया है।^३ पं० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में श्री भट्ट का जन्म स० १५६५ वि० तथा कविताकाल स० १६२५ वि० के लगभग स्वीकार किया है।^४

१ हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण, पृ० १००, मिथवधु-विनोद, पृ० ३३८

२ वही, पृ० १००

३ खोज रिपोर्ट, सन् १६०६-१०-११, पृ० ५८

४ मिथवधु विनोद, पृ० ३५२, कवि सख्या ८८

५ हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण, पृ० १००

६ मिथवधु-विनोद, पृ० ३५०

■ शिवसिंह सरोज पृ० ५००, हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का सक्षिप्त विवरण, पृ० १०१

८ मिथवधु विनोद, पृ० ३५०, कवि सख्या ८७

९ हिंदी साहित्य का इतिहास, रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २१०

श्री भट्ट जी ने 'युगलयतक' ग्रंथ की रचना की ।^१ युगलयतक ग्रंथ की जिन हस्तलिखित प्रतियों का लेखिका ने निरीक्षण किया है उनका विवरण पंचम अध्याय में है । मिश्रवंशुओं तथा शुक्ल जी ने कवि कृत 'आदि वाणी' नामक ग्रंथ का भी उल्लेख किया है ।^२ किंतु वह ग्रंथ लेखिका के देखने में नहीं आया ।

परशुराम—'शिवसिंह सरोज' तथा 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में परशुराम का जन्म समय सं० १६६० वि० दिया है ।^३ शिवसिंह जी ने परशुराम कृत स्फुट पदों का उल्लेख किया है ।^४ 'हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण' में इनके 'वैराग्य निर्णय' ग्रंथ का उल्लेख है ।^५

सन् १८१२-१३-१४ की खोज रिपोर्ट में परशुराम कृत 'परशुरामसागर' ग्रंथ का वर्णन किया गया है ।^६ सन् १८३४-३५-३६ की खोज रिपोर्ट में इनके निम्नलिखित १३ ग्रंथ कहे गए हैं —

- (१) तिथिलीला (२) वारलीला (३) बावनीलीला (४) प्रियवतीसी
(५) नाथलीला (६) रोगरथनामलीला (७) भावनिपेक्षलीला (८) हरिलीला
(९) लीलाममभक्ती (१०) नक्षत्रलीला (११) निजरूपलीला (१२) अमरबोध
(१३) पदावली ।

काशी नागरी प्रचारिणी सभा में सुरक्षित परशुराम कृत 'रामसागर' ग्रंथ की हस्त-लिखित प्रति लेखिका के देखने में आयी है । प्रति से ग्रंथ के निर्माणकाल, लिपिकार तथा लिपिकाल का कोई पता नहीं चलता । 'रामसागर' में विभिन्न शीर्षकों तथा प्रकरणों के अन्तर्गत बहुत सी लीलायें दी हुई हैं उसमें ऊपर लिखे सभी ग्रंथ आ गए हैं । इन लीलायों के अतिरिक्त 'रामसागर' में विभिन्न राग-रागिनियों में कुछ पद भी दिए हुए हैं जिनका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है ।

सम्प्रदाय मुक्त कवि

इस काल के कृष्ण-साहित्य के अध्ययन में हमें ऐसी विपुल पदावली-सामग्री भी

१. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० १७१; हिंदी साहित्य का इतिहास शुक्ल, पृ० २१०; हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, रामदुमार चर्मा, पृ० ५६७
२. मिश्रवंशु-विनोद, पृ० ३५५; हिंदी साहित्य का इतिहास, शुक्ल, पृ० २१०
३. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४५१; हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० ८५
४. शिवसिंह-सरोज, शिवसिंह सेंगर, पृ० ४५१
५. हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संक्षिप्त विवरण, पृ० ८५
६. खोज-रिपोर्ट सन् १८१०-१३-१४

मिलती हैं जो अपने सत्व विवेचन में कृष्ण लीलाओं से ही सम्बद्ध हैं किंतु उनके गायक किसी सम्प्रदाय विशेष के अन्तर्गत परिगणित नहीं किये गये हैं । और न जिनके विषय में कोई ऐसा आधार ही प्राप्त है जिसके अनुसार उन्हें किसी विशेष सम्प्रदाय से सम्बद्ध किया जायें । किंतु इस कोटि की गामश्री अपना काव्यगत महत्व तो रखती ही हैं और साथ ही साथ उसमें सगीतत्व भी प्रचुर माना में है इसलिए इस गामश्री का अध्ययन भी आवश्यक माना गया है । इस कोटि के प्रधान कवि निम्नलिखित हैं—

मीराबाई—मीरा का जन्म स० १४६८ से १५०३ वि० के भीतर माना जाता है ।^१ मीरा हृत तीन रचनार्य प्रसिद्ध हैं—(१) गीत गाविंद की टीका, (२) नरसी जो रो मायरो और (३) राग गोविंद । किंतु इन ग्रंथों की प्रामाणिकता में सदेह है ।^२ मीरा के स्फुट पदों की रचना ही उनकी प्रामाणिक कृति मानी गई है । मीरा के प्रचलित पदों के अनेक संग्रह हिंदी तथा भारत की अ्य विविध भाषाओं में प्राचीन काल में लेकर आज तक उपलब्ध हुए हैं किंतु उनमें से अधिकांश प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर संगृहीत न होने के कारण प्रामाणिकता की कसौटी पर खरे नहीं उतरने ।^३ मीरा-स्मृति-ग्रंथ में 'मीरा पदावली' नामक प्रकरण में प्राचीन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर मीरा के १०३ पदों का संग्रह प्रकाशित किया गया है । यही मीराहृत पदों का प्रामाणिक संग्रह माना जा सकता है । मीरा के काव्य की समीक्षा प्रायः इसी संग्रह के आधार पर की गई है ।

राजा आसकरण—जादने अकबरी में अबुलफ़डल ने प्रभावशाली सामनो तथा राजाशा की सूची में राजा आमकरण का उल्लेख किया है ।^४ शिर्वांसिंह-सरोज में इनका जन्म स० १६१४ वि० दिया है ।^५ मिश्रबन्धुओं ने इनका रचनाकाल स० १६०६ वि० माना है ।^६

राजा आमकरण विरचित कोई ग्रंथ उपलब्ध नहीं है । हिंदी साहित्य के इतिहासकारों ने इनके स्फुट पदों का ही उल्लेख किया है ।^७ हस्तलिखित तथा छपे रूप में इनके जो पद उपलब्ध हुए हैं उनका वर्णन पंचम अध्याय में है ।

गग ग्वाल—तासी, शिर्वांसिंह सेंगर, दयामसुंदरदास, रामचंद्र शुक्ल किसी ने भी अपने इतिहास ग्रंथ में गग ग्वाल का उल्लेख नहीं किया । मिश्रबन्धु विनोद में गग उपनाम

१ मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा—'निहत्त', आचार्य ललिताप्रसाद मुख्तार, पृ० ४३

२ वही, पदावली परिचय, पृ० ८०

३ वही, " " " " पृ० ८०

४ जादने अकबरी, (भाग १), पृ० ५३१

५ शिर्वांसिंह सरोज, शिर्वांसिंह सेंगर, पृ० ३०६

६ मिश्रबन्धु विनोद, (भाग १), पृ० ३५६, कवि सख्या १०२

७ शिर्वांसिंह-सरोज, शिर्वांसिंह सेंगर, पृ० ३७६, मिश्रबन्धु विनोद, पृ० ३१५

गंग ग्वाल का वर्णन है और उनका कविता काल सं० १६३५ वि० के लगभग माना है।^१ किन्तु मिश्रबंधुओं ने गंग ग्वाल के किसी काव्य-ग्रंथ, पदसंग्रह अथवा स्फुट पदों का उल्लेख नहीं किया है।

गंग ग्वाल कृत दान-लीला, राधा जी की जन्म-लीला, मोती-लीला तथा स्फुट पद लेखिका के देखने में आये हैं। (१) दानलीला (२) राधा जी की जन्म लीला तथा (३) मोती-लीला, इन तीनों ग्रंथों की हस्तलिखित प्रतियाँ ब्रजरत्नदास जी के पास हैं। ग्रंथों के लिपिकाल का समय तथा लिपिकार का नाम ज्ञात नहीं होता। दान-लीला के अंत में लिखा है— “इ.....लीला गंग ग्वाल कृत संपूर्ण। मोती आसा” यहाँ से कीड़ों ने काट दिया है अतः आगे पढ़ा नहीं जाता। ब्रजरत्नदास जी ने अपने नोट में इसका लिपिकाल आपाढ़ व० ५ सं० १८२४ वि० लिख रखा है। उनका कहना है कि उनके देखने के बाद ही इस ग्रंथ को किसी तरह कीड़ों ने काट दिया है अतः अब लिपिकाल नहीं पढ़ा जाता।

ये तीनों रचनायें छंदों में हैं। इनमें राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में गंग ग्वाल का एक स्फुट पद प्राप्त होता है उसका वर्णन पंचम अध्याय में किया गया है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान का परिचय

किसी भी कवि के संगीत-ज्ञान तथा संगीत संबंधी घटनाओं की जानकारी अंतःसाक्ष्य अर्थात् उनकी रचनाओं में उपलब्ध आत्मविषयात्मक उल्लेखों तथा प्राचीन बहिःसाक्ष्य इन दो आधारों पर होती है।^१ जहाँ तक अंतःसाक्ष्यों का प्रश्न है उनके द्वारा कहीं-कहीं यह संकेत तो अवश्य मिलता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि अपने पदों को गाया करते थे किन्तु इसके अतिरिक्त अन्य संगीत सम्बन्धी घटनाओं तथा इन कवियों के संगीत गुरु कौन थे, इन्होंने संगीत की शिक्षा कहाँ पाई आदि प्रश्नों में सम्बद्ध विवरण इन कवियों के आत्मविषयात्मक उल्लेखों में नहीं मिलते। बाह्य आधारभूत ग्रंथों में अवश्य कुछ कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान पर कहीं-कहीं प्रकाश डाला गया है। इनमें जिन कवियों के सम्बन्ध में जो वृत्तांत उपलब्ध होते हैं उन्हीं के आधार पर आगे की पंक्तियों में उन कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान की रूपरेखा प्रस्तुत की जायेगी।

१. मिश्रबंधु-विनोद, (भाग १), पृ० ३८५

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ८१

३. कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख प्रस्तुत निबंध के चतुर्थ अध्याय में दिए गए हैं।

४. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १०८

सूरदास

यो तो अष्टछाप के जाठो कवि उच्चकोटि के भक्त, कवि तथा गवंधे थे किन्तु इनमें सर्वप्रथम स्थान सूरदास का ही है। "आचार्यों की छाप लगी हुई जो आठ वीणायें थी कृष्ण की प्रेम-लीला कीतन करने उठी उनमें सबसे ऊँची, सुरीली और मधुर झंकार अपने कवि सूरदास की वीणा की थी।" ^१ नामादास जी ने सूरदास के काव्य की प्रशंसा करते हुए लिखा है -

उक्ति चोज अनुप्रास धरन अस्थिति अति भारी।
 कथन प्रीति निर्वाह अर्थ अद्भुत तुक धारी ॥
 प्रतिबिम्बित दिवि दृष्टि हृदय हरिसौचा भायी।
 जन्म कर्म गुण रूप सर्व रसना जु प्रकासी ॥
 विमल बुद्धि गुनि और की, जो वह गुण अवगनि धरे।
 सूर कवित्त मुनि कौन कवि, जो नहि सिर घातन करे ॥^२

"ऐसा कौन व्यक्ति है जो सूरदास जी के कवित्त को सुनकर प्रशंसा में मिर न हिना दे। उनकी कविता में अनोखी उक्तियाँ, चोज, अनूठे अनुप्रास और सुन्दर शब्द-चयन हैं। कविता में आदि से अन्त तक प्रेम के भाव का निर्वाह किया गया है। उनकी कविता में अद्भुत अर्थ-गाम्भीर्य और मधुरकारी तुक है। ईश्वर ने उनको दिव्यदृष्टि दी है। और इनके हृदय में हरि की लीला प्रतिभासित होती है। इन्होंने कृष्ण के जन्म, कर्म, गुण और रूप सबको अपनी दिव्य दृष्टि से देखा और अपनी रचना से उन्हें प्रकाशित किया। जो कोई सूर के गाने हुए भगवद् गुणों को सुनेगा उसकी बुद्धि विमल हो आयगी।"

नामादास जी ने उक्त कथन से यद्यपि स्पष्ट रूप में यह नहीं ज्ञात होता कि सूरदास को संगीत का ज्ञान कितना था, वही उन्होंने संगीत की शिक्षा प्राप्त की किन्तु सांकेतिक रूप से यह ध्वनि अवश्य निकलती है कि सूरदास संगीत में अत्यधिक कुशल थे और उन्होंने सुन्दर पद बनाकर गाए क्योंकि नामादास जी ने सूर के काव्य में जिन गुणों (अनुप्रास, सुन्दर शब्द चयन, तुक आदि) का समावेश किया है वे सब संगीत के उपादान हैं। इनके संयोग से काव्य में संगीत की मधुरता तथा झंकार आ जाती है। इससे यह निष्कर्ष निकलता है कि सूरदास कुशल गायक थे और इसी कारण अपने काव्य में उन्होंने संगीत के समस्त गुणों का समावेश कर दिया। सूर की प्रतिभा का लक्ष्य कर नामादास ने कहा है -

सूर कवित्त मुन कौन कवि जो नहि सिर घातन करे।

इससे भी विदित होता है कि सूर ने पदों में इतना अधिक संगीत निहित

१ भ्रमरगीत-सार, आचार्य प० रामचन्द्र शुक्ल, प्रथम संस्करण, भूमिका, पृ० २

२ भक्तमाल, भक्ति रस बोधिनो, त्रियादास, छाप्य स० ७३, पृ० ८३

हैं कि उनको सुनकर सहृदय मात्र आनन्द विभोर हो जाते हैं और श्रोताओं का सिर स्वतः ताल तथा सम के साथ हिल जाता है ।

ध्रुवदास जी ने भी मूरदाम के पद-गायन का उल्लेख किया है —

परमानन्द अरु सूर मिलि गई सब ब्रज रीति,
भूलि जात विधि भजन की सुनि गोपिन की प्रीति ।^१

वार्ता साहित्य से इनके संगीत ज्ञान पर विशेष प्रकाश पड़ता है । ८४ वंष्णवन की वार्ता से पता चलता है कि मूरदाम जिस समय गऊवाट पर रहते थे उस समय बहुत मुन्दर पद बना कर गाने थे । उनसे गान विद्या सीखने के लिये बहुत से लोग उनके सेवक भी बन गए थे —

“सो गऊवाट ऊपर मूरदास जी को स्थान हुता । सो मूरदास जी स्वामी है आप सेवक करते । मूरदास जी भगवदीय है । गान बहुत आछी करते ताते बहुत लोग मूरदास जी के सेवक भये हुते ।”^२

हरिराय जी के वर्णन से भी इस बात की पुष्टि होती है कि मूरदाम जी गन्धर्व-विद्या में निपुण थे । उनकी स्वरलहरी इतनी मधुर थी कि उनके अनेक सेवक हो गए थे और अपने गान के कारण वे जगत में विख्यात हो गए थे —

“मूरदास को कंठ बहोत मुन्दर हुता । सो गान विद्या में चतुर और सगुन बतायवे में चतुर । सो उहां हूं बहोत लोग मूरदाम जी के पास आवते । उहां हूं सेवक बहोत भये । सो मूरदास जगत में प्रसिद्ध भये ।”^३

मन्तदाम ने भी मूरदाम के गान, कीर्तन तथा म्यानि की प्रशंसा की है —

सूर के समान और भवत नाहीं पाइये ।

सेवक श्री वल्लभ के तिहूँ लोक गाइये ।

× × ×

गुनी तान गाननि परिपूरन अवलोक को ।^४

मूरदास को गुणी संगीतज्ञ प्रमाणित करने का सबसे बड़ा आधार ऐतिहासिक है । मूरदाम की गान विद्या की प्रशंसा अकबर तक पहुँची और वह इनसे मिलने के लिए

१. भक्तनामावली, छन्द सं० ६५

२. ८४ वंष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ६

३. ८४ वंष्णवन की वार्ता, हरिराय पृ० ६

४. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, टी० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १५२

लालायित हो गया । तानसेन के माथ अकबर का मूर मे मिलना इतिहास प्रसिद्ध घटना है । श्री महागज रघुराज सिंह, मुराी देवीप्रसाद, डा० दीनदयानु गुप्त आदि ने अकबर और मूर की भेंट को प्रामाणिक माना है ।^१ हरिराय जो वाली भाव प्रकाश वार्ता में स्पष्ट रूप से उल्लेख किया गया है कि तानसेन के द्वारा मूरदास का एक पद सुनकर अकबर इतना प्रभावित हुआ कि उसने कवि को सादर मथुरा बुला कर उसका गाना सुना—

“पाछे उनके पद जहा तहा सोग मीखि के गावन लागे । सो तब (एक समय) तानसेन ने एक पद मूरदास की मीति के अकबर बादशाह के आगे गावो । सो पद । राग मट—‘यह सब जानो भक्त के सच्चन’ । यह मुनि देसाधिपति अकबर ने कह्यो जो ऐसे सच्चन बारे भक्तन सो मिलाप होय तो कहा कहिये ? सो तानसेन ने कही जो—जिनने यह कौनन कियो है सो वज में रहत है । और मूरदास जो उनको नाम है । यह मुनि देसाधिपति के मन में आई जो कोई उपाय करि के मूरदास सो मिलिये । पाछे देसाधिपति दिल्ली तें आगरा आयो । तब अपने हलकारन सो कह्यो जो वज में मूरदास जी श्री नाम जी के पद गावन है सो तिनकी ठीक पारिके सो को श्री मथुराजी में खबर दीजिया और (जो) यह बात मूरदास जाने नाही ।

तब उन हलकारन ने श्री नाम जी द्वार में आय के खबरि कही । तब सुनी जो मूरदास जी तो मथुरा जी गये है । सो तब वे हलकारा श्री मथुरा में आय के मूरदास को नजरि मे राखे जो या समय यहा बैठे है । तब उन हलकारन ने देसाधिपति को खबरि करी जो—अजी माह्न ! मूरदास जी तो मथुरा जी में है ।

तब मूरदास भू अकबर बादशाह ने दस पाँच मनुष्य बुलायके को पठाये । सो मूरदास जी देसाधिपति के पास आये । तब देसाधिपति ने उनको बहोन आदर ममान कियो । पाछे मूरदास जी सो देसाधिपति ने कह्यो जो—मूरदास जी ! तुमने विष्णुपद बहोत किये है सो तुम मोको कुछ सुनवो ।

तब मूरदास ने अकबर बादशाह के आगे यह पद गाया । सो पद । राग बिलासल—
“मनारे तू करि माधो सो प्रीत”^२

८४ वैष्णवन की वार्ता से भी अकबर और मूरदास के मिलन के इस प्रसंग की पुष्टि होती है ।^३

१ अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयानु गुप्त, भाग १, पृ० २१४-१७

२ ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, अष्टसप्तान की वार्ता, पृ० १४

३ “और मूरदास जी ने सहस्रविधि पद किये हैं ताको सागर कहिये सो सब जगत् में प्रसिद्ध भये । सो मूरदास जी के पद देसाधिपति ने सुने सो मुनि के यह विचारो जो मूरदास जी काहू विधि सों मिले तो भलो । तो भगवदिच्छा से मूरदास जी मिले । सो

वार्ता से यह भी विदित होता है कि मूरदास का गाना सुनने के अनंतर अकबर इतना मोहित हुआ कि उसने मूरदास के पदों का संकलन भी करवाया ।^१

मूरदास के संगीत गुरु कौन थे तथा उन्होंने संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा कहाँ ग्रहण की इस विषय में किसी ग्रंथ में कोई उल्लेख नहीं है । वार्ता से विदित होता है कि जिस समय मूरदास जी अपने गाँव से चार कौम दूर स्थान पर रहने थे उस समय भी उन्हें संगीत का थोड़ा ज्ञान था । वहाँ पर उन्होंने गान विद्या का सब साज एकत्रित कर लिया था और वहाँ पर वे पद बना कर गाया करते थे ।^२ जिस समय मूर गऊघाट पर रहने थे उस समय उनकी संगीत की न्यायिता बहुत फ़ैल गई थी । संगीत सीखने के लिए उनके बहुत से सेवक बन गए थे और वे स्वामी कहे जाने लगे थे । वल्लभ सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही मृन्दान गन्धर्व विद्या में पारंगत हो गए थे । क्योंकि वल्लभाचार्य जी से प्रथम मेट होने पर मृन्दान ने उन्हें विनय के पद गा कर सुनाये थे ।^३

पुष्टिमन्त्रदाय में दीक्षित होने के उपरान्त मूरदास वल्लभाचार्य जी के साथ गोकुल चले गए । कुछ दिनों के अनंतर वे गोवर्द्धन चले गए और वहाँ श्री नाथजी की कीर्तन सेवा आपको सौंप दी गई ।

“तब श्री महाप्रभु जी अपने मन में विचारे जो श्री नाथजी वहाँ और तो सब सेवा को मंडान नयी और कीर्तन को मंडान नाही कायो है ताते अब मूरदास जी को दीजिये । तब आप श्री जी द्वार पधारे सो मूरदास जी को साथ लीये हो सो श्रीनाथ जी द्वार जाय पहुँचे ।”

गोवर्द्धन में रुककर मूरदास श्रीनाथ जी के मजन कीर्तन तथा गान में अपने दिन व्यतीत करने लगे । हाँ बीच-बीच में वह मट्टरा, गोकुल आदि स्थानों पर भी जाने जाते रहने थे ।

मूरदास जी सो कह्यो देसाधिपति ने जो मूरदास जी में मुन्यो है जो तुमने बिसन पद बहुत काये हैं । जो मोकों परमेस्वर ने राज्य दीयो है सो सब गुनीजन मेरो जस गावत हैं ताते तुमहूँ कहूँ गावो । तब मूरदास ने देसाधिपति के आगे कीर्तन गायो । नो पद राग बिलावल । “मनारे तू करि मायो सो प्रीति ।” यह पद देसाधिपति के आगे संपूर्ण करिके मूरदास जी ने गायो ।^४

==४ दैजवन की वार्ता, पृ० २७६-८०

१. =४ दैजवन की वार्ता, हारराय, अष्टसहान की वार्ता, पृ० १६

२. अष्टछाप, काँकरोली, पृ० ८

३. =४ दैजवन की वार्ता, पृ० २७२-७३

४. वही, पृ० २७८

परमानन्ददास

नामादाम जी ने परमानन्ददास जी के कीर्तन तथा गान की प्रशंसा करने हुए लिखा है—

ब्रजवधू रीति कलियुग विषे, परमानन्द भयो प्रेमकेत ।
 पौगड बाल कँतोर गोप लीला सब भाई ।
 अचरज कहा यह बात हुतौ पहिलो जु सखाई ।
 नैननि नीर प्रवाह, रहत रोमाच रैन दिन ।
 गद्-गद् गिरा उदार स्याम शोभा भीख्यो तन ।
 सारग छाप ताकी भई, अवध सुनत आयेस दैत ।
 ब्रजवधू रीति कलियुग विषे, परमानन्द भयो प्रेमकेत ।^१

परमानन्ददास जी कृष्ण की वात, पौगड तथा किशोर अवस्था के कीर्तन इतने सुन्दर गाया करते थे कि सुनने वाले भावमग्न हो जाते थे ।

ध्रुवदास जी ने भी परमानन्ददास जी की गान-कला के लिए कहा है—

परमानन्द अह सूर मिलि पाई सब सज्ज रीति ।
 भूलि जात विधि भजन की मुनि गोपिन की प्रीति ॥^२

यद्यपि सगीत के दृष्टिकोण से परमानन्ददास सूरदास की भाँति विख्यात नहीं हैं किन्तु ध्रुवदास जी के उपर्युक्त कथन से इस तथ्य की पुष्टि होती है कि परमानन्ददास भी एक उच्चकोटि के गायक थे । गान विद्या में आप सूरदास से किसी प्रकार हीन नहीं थे ।

‘भाव प्रकाश’ वार्ता में भी इन्हे सगीत में निपुण कहा गया है । “और परमानन्ददास ने अपने घर कीर्तन को समाज किया । सो गाम-गाम में पसिद्ध भये । और परमानन्ददास गान विद्या में परम बलुर हने ।”^३

८४ वैष्णवत की वार्ता में लिखा है— “मो वे परमानन्ददास जी बहुत योग्य भये और कवि भये । भगवत कृपा के पात्र भये । कीर्तन बहुत आद्री गावने । ताने परमानन्द जी के सग समाज बहुत रहती । आप स्वामी कहावने आप सेवक करते ।”^४

वार्ता साहित्य के इन प्रमगो से यही ज्ञात होता है कि परमानन्ददास सगीत में बहुत बलुर थे । शीघ्र ही वे कीर्तनकार के रूप में विख्यात हो गए थे । सगीत गुण के कारण ये

१ भक्तमाल, भावतरंग बोधिनी, छप्पय स० ७४, पृ० ८६

२ भक्तनामावली, पृ० ६

३ ८४ वैष्णवत की वार्ता, हरिराय (छन्दसखान की वार्ता), पृ० ३५

४ यही, पृ० २६१

स्वामी कहलाने लगे और अनेक व्यक्ति इनके शिष्य हो गए थे । सन्तदास ने परमानन्ददास के कीर्तन की प्रगंसा तथा प्रभाव का वर्णन किया है —

स्वामी परमानन्द वड़े महापुरुष है ।

×

×

×

आपु करें कीर्तन सुन्दर सु गावहीं ।
जो कोउ सुने हिये हरि तोक आवहीं ।
एक दिन विरहा अनुभवे बहूते महा ।
वैसे ही सुर गावत अनभं वरनों कहा ।

×

×

×

नाम समर्पन करत भये घर परमानंद नाम ।
तुम्ह कृत पद जो गाइहैं पाइये आनंद धाम ।
श्री भगवत अनुक्रम कह्यो समुझाइ के ।
ताही छन पद गायो एक वनाय के ।^१

इससे भी यही विदित होता है कि परमानन्ददास जी कीर्तन में अत्यन्त प्रवीण थे । उनके गाये हुए कीर्तन को जो कोई मुनता था अथवा गाता था उसको परम तुष्टि प्राप्त होती थी । इससे यह पता भी चलता है कि भगवान के प्रेम में व्याकुल होकर जब आप विरह के पद गाने थे तो भाव मग्न होकर आत्मविस्मृत हो जाते थे ।

व्यास जी ने भी परमानन्ददास जी की गान-कला तथा कीर्तन-भजन का स्मरण करते हुए कहा है —

परमानंददास धिनु की अब लीला गाय सुनार्व ।^२

वार्ता से ज्ञात होता है कि परमानन्ददास को नृत्य का भी ज्ञान था । गाते-गाते भांग्राचंग में आकर वे नृत्य करने लगते थे —

“पाछे श्री नंदराय जी और गोपी ग्वान वैष्णवन् के जूथ अपने लाल जी सब को लेके दधिकॉदो किये । तब परमानंददास को चित्त आनंद में विक्षिप्त होय गयो । ता समय परमानंददास नाचन लागे और यह पद गायो ।”^३

१. अष्टाध्याप और चल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० १५२

२. व्यास वाणी, प्रकाशक आचार्य श्री राधाकृष्ण गोस्वामी, पृ० १४

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, सं० द्वारिकादास परीख, पृ० ५४

परमानन्ददास जी ने गान तथा नृत्य की शिक्षा कहाँ पाई तथा आपके मगीन-गुरु कौन थे इसका कुछ पता नहीं चलता । 'चौरासी वार्ता' तथा 'भाव प्रकाश' दोनों के कथनों से यह ज्ञात होता है कि बल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही परमानन्ददास संगीत-विद्या में पसिद्धि प्राप्त कर चुके थे । उनके कीर्तन की श्रान्ति से आकर्षित होकर मनुष्य दूर-दूर से उनका संगीत श्रवण करने के लिए आते थे । वार्ता के निम्नलिखित प्रसंग से पता चलता है कि श्री आचार्य जी महाप्रभु के सेवक जलधरिया कपूर स्वयं उनकी गान-विद्या की प्रशंसा सुन कर उनका कीर्तन सुनने के लिए गये थे और अन्त में उनके गान की प्रशंसा करते हुए लौटे थे —

"सो भगवदिच्छा ने एक समय परमानन्ददास जी कन्नौज ते आन प्रयाग का आये सो प्रयाग में उतरे सो वहाँ कीर्तन बहुत आये गावने ताने बहुत लोग कीर्तन सुनिके का आवते और अडेल ते कार्याय लाग बहुत आवते सो इनके कीर्तन सुनिके पार अडेल में जाय कहते जो परमानन्ददास जी इहाँ प्रयाग में आये हैं सो कीर्तन बहुत आये गावत हैं सो श्री आचार्य श्री महाप्रभु के सेवक जलधरिया कपूर छपी सो उनके रागउ पर बहुत आमकिन परि वे अवकाश नाही पावें जो परमानन्ददास जी के कीर्तन सुनिके कूँ आवें । सेवा में अवकाश नाही पावें जो प्राग जाय सक । सो एक दिन एक वैष्णव प्राग ते अडेल में आयो सो बाने कह्यो जो आज एकादसी हैं सो परमानन्ददास जी आज जागरन करेंगे । सो या सुनिके बा जलधरिया ने अपने मन में विचारयो जो आज परमानन्ददास जी के कीर्तन सुनिके सो चलनी सो वे छनी कपूर जलधरिया अपनी सेवा सा पहुँच के रात्रि को अपने घर आये सो घर आय के अपने मन में विचार कीयो जो या बेर नाब तो मिलेगी नही ताने कहा बनंध्य । परि वे घेरवे में भले निपुन हुते सो मन में विचारो जो पैरि के पार जैये । पादे अपने घर ते चले सो श्री यमुना जी के तीर ऊपर आज ठाडे भरे । तब पदनी पहर के बत्त सब माये सो काधि के श्री यमुना जी में पैर के प्रयाग आये । पादे बत्त पहर के जा ठीर परमानन्ददास उतरे हुते तहाँ आये । जहाँ और सब जन बैठे हुते तहाँ एक जाय बैठे । ता पादे परमानन्ददास ने कीर्तन को प्रारम्भ कीयो । सो परमानन्द स्वामी ने बिरह के ऐसे पद गाये । बिरह के ऐसे पद परमानन्द स्वामी ने सगरी राग गाये । पाछिनी घडी चारि रात्रि रही तब जो जा जागरन में आये हुते सा सब अपने घर को गये । तैसेई श्री आचार्य जी महाप्रभु के सेवक एक जलधरिया कपूर हैं परमानन्द स्वामी सा 'जै सो कृष्ण स्मरण' कहि के चले और परमानन्द स्वामी सो कह्यो जो जैसे हमने सुने हुते ताने अधिक देखे ।"

जिम समय बल्लभ-आचार्य जी प्रयाग के निवृत्त अडेल नामक स्थान पर रहते थे परमानन्ददास जी मगीन में बहुत प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे । अडेल के लोगों ने उनके गीतों पर मुग्ध हो कर स्वयं बल्लभ-आचार्य जी से उनकी गान-कला की प्रशंसा की थी —

'सो एक समय परमानन्ददास कन्नौज ते भनर स्नान का प्रयाग में आये सो तहा रहे ।

और कीर्तन को समाज नित्य करै, सो बहोत लोग इनके कीर्तन सुनिबे को आवते । सो पार अडेल मे श्री आचार्य जी विराजत हते । अडेल ते लोग कछू कार्यार्थ ग्राम मे आवते सो परमानंददास के कीर्तन सुनि के अडेल मे जाय के श्री आचार्य जी मां कहने जो एक परमानंद-दास कन्नीज ते आयो है सो कीर्तन बहोत आछे गावत है ।^१

इन प्रसंगों से इस बात की पुष्टि होती है कि वल्लभ सम्प्रदाय के सम्पर्क मे आने से पूर्व ही परमानंददास संगीत मे प्रवीण हो चुके थे ।

डा० दीनदयालु गुप्त जी ने भी परमानंददास को वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही संगीत-विद्या मे पारंगत माना है -

“हाँ कीर्तन करने वालों का समाज वल्लभ-सम्प्रदाय मे आने से पहले ही इनके साथ बहुत था और उस समाज मे ये स्वामी कहलाने थे ।...वार्ता से ज्ञात होता है कि कविता करने और गाने का शौक इन्हें बचपन ही से था । वल्लभ-सम्प्रदाय मे आने से पहले ही यह एक योग्य व्यक्ति, कवीश्वर, उच्चकोटि के गवैये और कीर्तनियाँ प्रसिद्ध हो गए थे । उस समय इनके कीर्तन का समाज बहुत बड़ा था । उस समाज मे परमानंददास ‘स्वामी’ की पदवी से मुशोभित थे.....। कविता और गान विद्या सीखने के लिये इनके अनेक शिष्य हो गए थे तथा हमेशा गुणीजनो का ही इनका संग रहता था ।”^२

इनकी ऐसी ख्याति देख कर ही आचार्य वल्लभ ने इन्हें अपने सम्प्रदाय में दीक्षित कर लिया होगा । वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने के उपरान्त कुछ दिन तक परमानंददास जी अडेल मे आचार्य जी के पास रह कर नवनीत प्रिय के सम्मुख कीर्तन करते रहे ।

“ता पाछे परमानंददास अडेल मे श्री आचार्य जी के पास रहे । तब श्री आचार्य जी परमानंददास सो कहें जो—अब समय समय के पद नित्य नवनीत प्रिय जी को मुनायो करो, सो यह सेवा तुमको दीनी । तब परमानंददास नित्य नये पद करिके समय-समय के श्री नवनीत प्रिय जी को मुनावने ।”^३

तत्पश्चात् वे गोकुल गये और कुछ दिन गोकुल की बाल्मीकी के पद गाते हुए ब्रिताये । इसके उपरान्त वे आचार्य जी के साथ गोवर्द्धन चले गए । जहाँ पर आचार्य जी ने उन्हें कीर्तन की सेवा साँप दी और ये जीवन पर्यन्त वहाँ श्रीनाथजी के कीर्तन में लीन रहे । श्रीनाथजी के कीर्तन स्वरूप ही इन्होंने महर्षों पदों की रचना की ।

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, अष्टसखान की वार्ता, पृ० ३८

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० २२०-२१

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४३

“ता पाढ़े थी आचार्य जी ने परमानन्ददास को श्री गोवर्द्धन नाथ जी के कीर्तन की सेवा दीनी । सो नित्य नये पद करिके परमानन्ददास थीनाथजी को सुनावने ।”^१

वल्लभाचार्य जी के शिष्य होने से पहले परमानन्ददास जी केवल विरह के पद बना बना कर गाने थे । प्रयाग में एकादशी की रात्रि को जलघरिया कपूर के सम्मुख उन्होंने विरह के पद ही गाने थे ।^२

वल्लभाचार्य जी से भेंट होने पर इन्होंने जो भगवत्-लीला के पद गाए वे भी विरह से ही सम्बद्ध हैं—

“सो यह विचार मन में करिके परमानन्द स्वामी नन्वाल उठि के भंडेल को चले ।

सो परमानन्द स्वामी को श्री आचार्य जी के दरमन अत्यद्भुत अलौकिक माझात श्री कृष्ण के स्वरूप मो भये । * इतने में श्री आचार्य जी आप श्री मुक्त परमानन्द स्वामी सो आज्ञा किये जो परमानन्ददास । कछु भगवत्-लीला गावो । तब परमानन्ददास जी ने श्री आचार्य जी को साष्टांग दण्डित करिके ये पद गाये—

राग सारंग

(१) कौन बेर भई चले री गोपालें ।

(२) जिय की साध जिय ही रही री ।

(३) यह बात कमल दल मैं की ।

(४) सुधि करत कमल दल मैं की ।

या भाति सा परमानन्ददास ने विरह के पद श्री आचार्य जी के आगे गाये ।”^३

वल्लभाचार्य जी की शरण में जाने के उपरान्त परमानन्ददास बाल-लीला के पद भी गाने लगे । वार्ता में कवि के बाल-लीला संबंधी पद गाने का एक प्रसंग दिया हुआ है । जिस समय परमानन्ददास जी की आचार्य जी से भेंट हुई कवि ने उन्हें विरह के पद गा कर सुनाए । तब आचार्य जी ने उनसे बाल-लीला के पद गाने को कहा । उस समय कवि ने कहा कि मैं बाल-लीला का बोध नहीं हूँ । तब आचार्य जी ने परमानन्ददास को अपनी शरण में लिया और बाल-लीला के दर्शन कराए । उस समय से परमानन्ददास बाल-लीला के पद भी गाने लगे—

“या भाति सो परमानन्ददास ने विरह के पद श्री आचार्य जी के आगे गाये । सो सुनि के श्री आचार्य जी श्री मुख में कहे जो परमानन्ददास कछु बाललीला के पद गावो । तब

१ ६४ वृष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४६

२ वही, पृ० २६४-६५

३ वही, पृ० ४०

परमानंददास ने हाथ जोरि के श्री आचार्य जी सो विनती कीनी जो महाराज ! मैं बाल-लीला में कछु समझत नाही हौ ।

पाछे श्री आचार्य जी आपु पवारि भोग सराय के परमानंददास को बुलाय के श्री नवनीत प्रिय जी सन्निधान कृपा करिके नाम सुनायो ता पाछे ब्रह्मसंबंध करवायो । पाछे श्री भागवत दशमस्कंध की अनुक्रमणिका सुनाये तब परमानंददास ने श्री आचार्य जी के आगे बाल-लीला के पद गाये ।^१

वार्ता से विदित होता है कि कवि आचार्य जी से मुने हुए प्रसंगों के कीर्तन बना कर गाया करता था । परमानंददास ने कृष्ण की बाल, पीगड और किशोर लीला के अत्यधिक मनोरम पद गाये थे । उनके गाये हुए अधिकांश पद बाल-भाव^२, कान्ता-भाव और दास-भाव^३ की भक्ति से परिपूर्ण हैं ।

कुंभनदास

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में कुंभनदास के संगीत-ज्ञान पर कुछ भी विवरण प्राप्त नहीं होता । ध्रुवदास जी ने इनके भक्ति रस के गान की प्रशंसा करते हुए कहा है —

कुंभन कृष्णदास गिरधर सों कीनी सांची प्रीति ।

कर्म धर्म पथ छाँड़ि के गाई निज रस रीति ॥^४

कुंभनदास जी के जीवन की संगीत संबंधी घटनायें ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय जी कृत भाव प्रकाश वाली ८४ वार्ता तथा श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता में विस्तार के साथ दी हुई हैं । चौरासी-वार्ता में इस बात का उल्लेख है कि कुंभनदास जी गान बहुत अच्छा करते थे और स्त्रयं पद बना कर गाते थे —

“सो कुंभनदास कीर्तन बहुत नीके गावते जो श्री आचार्य जी महाप्रभू ने कुंभनदास जी को नाम सुनायो और ब्रह्म संबंध करवायो तब कुंभनदास जी नित्य नये पद करिके श्री नाथजी को सुनावते और श्रीनाथ जी कुंभनदास जी के घर पधारते ।”^५

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ४०-४२

२. “या प्रकार सहस्रविधि कीर्तन परमानंददास ने किये, तासों परमानंददास के पद में बाल लीला भाव और रहस्य हैं भलकत हैं । सो जा लीला को अनुभव परमानंददास को भयो ताही लीला के पद परमानंददास गाये ।” अष्टछाप, काँकरोली, पृ० ८६.

३. “सो ऐसे कीर्तन परमानंददास ने प्रार्थना के गाये”, अष्टछाप काँकरोली, पृ० ८३

४. भक्तनामावली, छंद सं० ६३, पृ० ६

५. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३१=

हरिराय जी ने कुमनदास के गान की बहुत प्रशंसा की है। उनके वर्णन से ज्ञात होता है कि पुष्टि-सम्प्रदाय में दोषित होने से पूर्व ही कुमनदास मगीन में प्रवीण थे। उनका कंठ मधुर था और वे कीर्तन बहुत सुन्दर करते थे। दशोत्तर आचार्य जी ने कुमनदास को कीर्तन की सेवा सौंप दी थी।

“तो कुमनदास कीर्तन बहुत सुन्दर गावने। कऊहू इनको दहोन सुन्दर हउ। तामों कुमनदास सो थी आनाय जी आपु कहैं जो तुम ममन-नमय के कीर्तन निय श्री गोवर्द्धन नाथ जी को सुनाइयो।”^१

श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता में भी यही विदित होता है कि जब श्री बल्लभाचार्य श्री महाप्रभु ने श्रीनाथ जी की सेवा पधराई थी तब इन्हे कीर्तनियाँ नियुक्त किया था —

“तब श्री आचार्य जी ने श्रीनाथ जी की सेवा में बगानी ब्राह्मण होने निनको राखे सेवा की रीत बनाई माघवेन्द्र पुरी कू मुखिया निये और उनके सिष्यन कू सेवा में राख दियो, कृष्णदास जी कू अधिकार की सेवा दिये, कुमनदास कू कीर्तन की सेवा दिये और श्री आचार्य जी महाप्रभुन ने नित्य को नेग बाध्यो।”^२

वार्ता से विदित होता है कि कुमनदास एक विख्यात गायक थे। कुमनदास के पद उनके जीवन काल में ही दूर-दूर तक प्रसिद्ध हो गए थे। इनके पदों में मगीन-माधुर्य की इतनी प्रचुरता थी कि अन्य मनुष्य इनके पदों को सीखने के लिए लाचारित रहते थे और सीख कर गाया करते थे। गान-विद्या के कारण कुमनदास की क्वालि इतनी फैल गई थी कि स्वयं अकबर ने इनके गाने की प्रशंसा सुन कर इनमें गाना सुना था —

“तब कुमनदास जी के पद सब जगत् में प्रसिद्ध भये सो सब लोग इनके पद गावने तब इनको पद काहू कलामन ने सीख्यो सो फतेपुर सीकरी में देगाधिपति के आगे कुमनदास जी को बीसो भयो पद बा कलामन ने गाव्यो सो सुन के देगाधिपति को चित्त बा पद में गठ गयो और मायो सुनौ जो ऐसे हू महापुरुष हैं गये हैं जिनको ऐसे दगन परमेद्वर के होन है तब बा कलामन ने कह्यो जो अजी माटव अब हू है सो मुनि के देगाधिपति बहुत प्रसन्न भयो और बा कलामन सो कह्यो जो ने कहा है तब बा कलामन ने कही जो श्री गोवर्द्धन के पाम जमुनावती गांव है तहाँ वे रहन है तब देगाधिपति ने कही जो यह दुलाबी हम उनमा फिलेगे, तब देगाधिपति ने फनुय और जमदानी कुफलदास के दुखपदे को भेजे।

तब कुमनदास मन में विचार कीयो जो बिना जाने तो निर्वाह न होवयो सो कुमन-

१ ८४ बंजवन की वार्ता, हरिराय, पृ० ६१

२ श्री गोवर्द्धननाथ जी के प्राकट्य की वार्ता, हरिराय जी वृत्त, पृ० २०

दास जी तत्काल उहाँ ते पनहीं पहिर के चले..... सो फतहपुर सीकरी आय पहुँचे । सो देशाधिपति के डेरा हुते तहाँ गये । तव मनुष्य ने देशाधिपति सो कह्यो जो कुंभनदास जी आये है तव देशाधिपति ने कुंभनदास सों कही जो कुंभनदास जी आवो वैठो .. तव इतने में देशाधिपति बोलीं जो कुंभनदास जी तुमने विसन पद बहुत कीये हैं सो मैंने तुमको बुलायो है ताते तुम कछु विसन पद गावो । तव कुंभनदास जी ती मन में कुढ़े हुते जो विचारें कहा गाऊं । मेरी वाणी के भोक्ता ती श्री गोवर्द्धनधर हैं और कछू गाये बिना मेरी काम चलेगी नाही ताते ऐसो गाऊं जो कवहूँ मेरी नाम न लेय काहे ते जो याके सग ते मेरे प्रभू छूटे है ताते कछू कठोर वचन कहूँ जो बुरो मानेगी तो कहा करेगी । तव यह मन में आई—जाकों मनमोहन अंगीकार करें । एको केस खसै नहीं सिरतें जो जग वर परै ।” यह विचारि के ता समय कुंभनदास जी ने एक नयी पद करि के गायी । सो पद—राग सारंग—‘भवतन को कहा सीकरी सों काम’ । यह पद गायी सो देशाधिपति अपने मन में बहुत कुढ़्यो और कह्यो जो इनको काहू बात को लालच होय तो मेरो जस गावें । इनको तो अपने परमेश्वर सों साँचो सनेह है । इतनो कहिके देशाधिपति ने कुंभनदास को सीख दीनी तव कुंभनदास जी उहाँ ते चले ।”^१

वार्ता से विदित होता है कि राजा मानसिंह भी कुंभनदास के गान पर मुग्ध हो गए थे । एक बार राजा मानसिंह दिग्विजय करके आगरे लौट रहे थे, रास्ते में वह मथुरा में केशवराय जी के दर्शन करते हुए गोवर्द्धन आये, वहाँ उन्होंने गोवर्द्धननाथ जी के दर्शन किये । मंदिर में कुंभनदास जी भोग-दर्शनों के कीर्तन कर रहे थे । जैमा कोटि कन्दर्प लावण्य युक्त श्रीनाथ जी का रूप था वैसे ही सुन्दर कुंभनदास जी के कीर्तन थे । राजा मानसिंह कुंभनदास के कीर्तन से ऐसे प्रभावित हुए कि दूसरे दिन वे स्वयं चन्द्रसरोवर पर कुंभनदास से मिलने गए —

“सो वे प्रभू विराजे है । आगे ताल मृदंग बाजत है । कीर्तन होत है । सो कुंभनदाम जी ठाढ़े-ठाढ़े मणिकोठा में दर्शन करत है और कीर्तन गावत है । सो राजा मानसिंह को मन वा पद में गड़ गयो हुतो । तेसीई कोटिकंदर्पलावण्यस्वरूप और तेसीई कीर्तन कुंभनदाम जी करत हुते । ऐसे पद कुंभनदास जी गावत है ।

इतने में राजभोग के दर्शन होय चुके तब राजा मानसिंह दंडीत करिके अपने डेरा में गयी । तब कुंभनदास जी संध्या आरती के दर्शन करिके अपनी सेवा सो पहुंच के अपने घर को गये तब राजा मानसिंह अपने डेरा में आय के अपने पाम के मनुष्य हुते तिनमें श्री गोवर्द्धननाथ जी के सिंगार की वार्ता करन लागे और कह्यो जो यह श्री गोवर्द्धननाथ जी के आगे कीन गावत हुतो । इतने में ऐसे विसन पद गाये हैं जो कछू कहिये में नाही आवत । तब काहू ने कही जो महाराज एक ब्रजवासी है कुंभनदाम नाम है सो आपने मुने ही दायेंगे ।

देशाधिपति सो मिले दूते सो है । तब राजा मानसिंह ने कही जो हमहू इनमा मिलें तो आदौ । तब राजा मानसिंह सवारे उठे सो श्री गिरिराज की परिक्रमा को निकसे जो परासोली आये सो परासोली में कुभनदास जी न्हाय के बैठे । इतने में श्री गोवर्द्धननाथ जी पधारें । श्रीमुख सो बहे जो कुभनदास जी हो तो एक बात कहूंगो । तब इतने में राजा मानसिंह आयो सो कुभनदाम जी को प्रणाम करिके बैठौ । ”^१

वार्ता से ज्ञान होता है कि श्री हितहरिवंश, स्वामी हरिदास आदि कुभनदाम के उत्कृष्ट गायन की प्रशंसा सुन कर उनसे मिलने आए थे और उन्होंने उनका गान सुन कर प्रमत्त हो उनके गाने की भूरि-भूरि प्रशंसा की थी —

“और एक समय कुभनदाम जी को मितबे को वृन्दावन के महत हरिवंश भूत आये सो यह जानि के आये सो महापुरुष हैं इनसो श्री ठाकुर जी खोजत हैं । बानें करत हैं और काव्य इनकी सुनी सो कीर्तन बहुत सुंदर कीये ताने ऐसे पद श्री ठाकुर जी के साक्षात्कार बिना न होय यह जानि के कुभनदाम मां मिलबे आये सो कुभनदाम सो मिलिके बहुत प्रमत्त भये और कहाँ जो कुभनदाम जी तुमने किसन पद बहुत कीये सो हमने आय के सुने हैं और आपको पद श्री स्वामिनी जी को नाही सुयी ताते आप कोई स्वामिनी जी की पद सुनावौ तब कुभनदाम जी ने श्री स्वामिनी जी को पद करिके गावौ सो सुनि के महत बहुत ही रीचे । ”^२

इन प्रसंगों से कुभनदाम जी के गान की उत्कृष्टता का परिचय मिलता है और यह निश्चित हो जाता है कि कुभनदास एक ग्यानि प्राप्त तथा कुशल गायक थे ।

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है वार्ता से पता चलता है कि पुष्टि-मम्प्रदाय में दीक्षित होने से पूर्व ही कुभनदाम को संगीत का ज्ञान था । यह ज्ञान उनको किस प्रकार प्राप्त हुआ इसका कहीं उल्लेख नहीं मिलता । पुष्टि-मम्प्रदाय में दीक्षित होने के अनन्तर के गान द्वारा श्रीनाथ जी का कीर्तन किया करते थे । सूरदास के आगमन से पहले कुभनदाम ही श्रीनाथ जी की कीर्तन सेवा करते थे और कुभनदाम की भेंट वाले प्रसंग से हम बात का परिचय मिलता है कि वे सामागिक प्रलोभन तथा लौकिक ग्याति से दूर रह कर एवमान अपने इष्टदेव की रिझाने के लिए कीर्तन किया करते थे । कुभनदाम ने केवल भगवान की प्रशंसा के ही गीत गाए हैं । राजाओं तक को उन्होंने अपने गाने में फटकार दिया है । कुभनदाम ने केवल युगल स्वरूप के ही पद गाए हैं अथ किसी विषय का गान नहीं किया है ।^३

१ ८४ वंणवन की वार्ता, पृ० ३२६

२ वही, पृ० ३३१ — ३२

३ “सो कुभनदास सगरे कीर्तन युगल स्वरूप सबधी कीये । सो बघाई, पालना, बाल लीला गाई नाही ।” ८४ वंणवन की वार्ता, अष्टसप्तान की वार्ता, पृ० ६१

कृष्णदास

भवतमाल में कृष्णदास के विषय में कहा गया है —

श्री वल्लभ गुरुदत्त, भजन-सागर गुन आगर ।
कवित नोख निरदोष, नाथ सेवा में नागर ॥
बानी वंदित विदुष, सुजस गोपाल अलंकृत ।
ब्रज रज अति आराध्य, वहै धारी सर्वस चित ॥
सांनिध्य सदा हरिदासवर्य, गोरस्थाम दृढ़ व्रत लियी ।
गिरिधरन रीझि कृष्णदास को, नाम मांझ साभौ कियौ ॥ १

इससे विदित होता है कि कुंभनदाम भगवान के भजन-कीर्तन बहुत सुन्दर किया करते थे । श्री राधाकृष्ण के भजन का ही एकमात्र इनका दृढ़ व्रत था । ध्रुवदास जी ने भी इनके कीर्तन-गान की प्रशंसा करते हुए कहा है —

कुंभन, कृष्णदास गिरधर सों कीनी सांची प्रीति ।
कर्म धर्म पथ छाँड़ि कै गाई निज रस रीति ॥ २

वार्ता में कृष्णदास के कीर्तन को अद्भुत और अनुपम बताया गया है —

“श्री गुसाईं जी कहै जो कृष्णदास ने तीन बात आछी करी । एक तो अधिकार कीयी सो ऐसी कियौ जो फेरि ऐसी न करी । दूसरे कीर्तन कियै सो अद्भुत कियै और तीसरे श्री आचार्य जी महाप्रभन के सेवक होय कैं सेवाहू ऐसी करी जो कोऊ न करेगौ ।” ३

“सो या प्रकार बहोत कीर्तन कृष्णदास जी ने गायेतासों गुसाईं जी कहे जो कृष्णदास रासादिक कीर्तन ऐसे अद्भुत किये सो कोई दूसरे सों न होय ।” ४

उपर्युक्त कथनों से यह नहीं जात होता कि कृष्णदाम, मूरदाम तथा गोविंदस्वामी की तरह संगीताचार्य थे किन्तु इतना अवश्य निश्चित हो जाता है कि ये बहुत सुन्दर कीर्तन किया करते थे और आपको भजनों से अत्यधिक प्रेम था ।

कृष्णदास की संगीत में विशेष रुचि थी । आप संगीत-कला के पारखी तथा उपासक थे । कृष्णदास की संगीत प्रियता के उदाहरणस्वरूप एक घटना का वर्णन मिलता है । वार्ता

१. भक्तमाल, भक्तिरस बोधिनी, छप्पय सं० ८१, पृ० १८१

२. भक्तनामावली, छंद सं० ६३, पृ० ६

३. ८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ३६८

४. अष्टछाप कांकरौली, पृ० २०५ तथा २४६

में लिखा है कि वे एक बार मंदिर के कार्यक्रम आगरा गये थे । वहाँ उन्होंने एक सुन्दरी वेश्या को गायन और नृत्य करते हुए देखा । वे उनके संगीत पर इतने मोहित हुए कि उसे श्रीनाथ जी के सन्मुख नृत्य-गान करने के लिए अपने साथ भोवट्टन ले गए । वह वेश्या ख्याल-टप्पा^१ गाती थी जो कृष्णदास को पसंद नहीं थी । अतः उन्होंने अपने रचे हुए कुछ पद उसे सिखा दिये और श्रीनाथ जी के सन्मुख उन्हीं को गाने का आदेश दिया ~

“और एक समय श्रीनाथ जी के भटार में कछू सामग्री चाहियत हुती । सो कृष्णदास गाडा लेके आगरे को आये । सो आगरे के बाजार में एक वेश्या नृत्य करत हुती । ख्याल टप्पा गावत हुती और भीर हुती । सब लोग तमासो देखत हुने । सो कृष्णदास बाजार में तमासे में जाय ठाडे भये । तब भीर सरक गई तब वह वेश्या कृष्णदास के आगे नृत्य करन लागी । सो वह वेश्या बहुत सुन्दर, और गावै बहुत आछी, नृत्य तैसोई करे । सो कृष्णदास वा वेश्या के ऊपर रीझे और मन में कहै जो यह तौ श्रीनाथजी के लायक है ता पाछें वा वेश्या को दण मुद्रा तौ उहा ही दीये और कह्यो जो राखि को समाज सहित आईयो । ता पाछें कृष्णदास उहाँ हवेली में उतरे । सो सामग्री चाहियत हुती सो सब लेके गाडा लदाय निधि करवायो । ता पाछें राति पहर गई । तब वेश्या समाज सहित आई । ता पाछें नृत्य भयो वार्ष कृष्णदास बहुत रीतें सो रचैया सन एक दिये । तब वा वेश्या सो कह्यो जो तेरो गान हू आछी और नृत्य हू आछी परि हमारो सेठ है सो तेरे ख्याल टप्पा ऊपर रीजेगो नाही ताने हो कह्यो ता गाइयो । ता पाछें कृष्णदास ने एक पूरबी राग में पद करिखें सिखायो । ता पाछें दूसरे दिन वा वेश्या को साथ लेके चले सो आगरे ले आयें सोसरे दिन श्रीनाथ जी द्वार आयें । सामग्री सब भटार में घराई । ता पाछें जब उत्थापन को समय भयो तब कीर्तनियाँ काहू को बागे न दीयें । तब ता वेश्या का समाज सहित ले गयें । श्री गुनवाई जी मंदिर में ठाडे श्री नाथजी को सूबा करत हैं और मजिफाया में वेश्या नृत्य करन लागी बार यह पद गायो । सो पद राग पूरबी—मो मन गिरफर छवि पर अटक्यो ।”^१

इस कथा से ज्ञात होता है कि कृष्णदास को संगीत का ज्ञान था । वे रागो में पदो को बद्ध करने गान थे । कृष्णदास इतने संगीत प्रिय थे कि कला के क्षेत्र में वे धार्मिक मकीर्णता अथवा ऊँच-नीच के भेदभाव को स्थान नहीं देते थे ।

कृष्णदास को संगीत का ज्ञान किस प्रकार हुआ इसका उल्लेख वार्ता तथा हरिराय जी कृत भावप्रकाश में भी नहीं है । हरिराय जी की वार्ता से ज्ञात होता है कि कृष्णदास जब गुजरात से व्रज में आकर वल्लभाचार्य जी के शिष्य हुए थे उस समय आपको आयु तेरह वर्ष

१ टप्पा शैली के प्रचलन का समय विवादग्रस्त तथा सदित्य है । अष्टछाप के कवियों के समय टप्पा गायन प्रचलित था अथवा नहीं इस विषय पर आलोचको में मनभेद है ।

२ ८४ वैद्यगवन की वार्ता, पृ० ३५३

की थी । आचार्य जी से दीक्षा ग्रहण करने के उपरान्त कृष्णदास को संपूर्ण लीला का अनुभव हो गया और आचार्य जी की स्तुति में उन्होंने पद गाया ।^१

संभवतः उस समय कृष्णदास को संगीत का थोड़ा ज्ञान रहा होगा । शरणागति के समय कृष्णदास गान-विद्या में प्रवीण नहीं थे इसीलिए आचार्य जी ने उन्हें कीर्तन का कार्य नहीं सौंपा वरन् भेटिया^२ का कार्य दिया । पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के अनन्तर उनका समस्त जीवन पुष्टि-सम्प्रदाय के आचार्यों, विद्वानों, कवियों और कीर्तनकारों की सगति में व्यतीत हुआ । अतः नियमित शिक्षा प्राप्त होने का साधन न होने पर भी वे सत्संग से आवश्यक ज्ञान प्राप्त कर सके होंगे और मूरदास जैसे परम भक्तों के समर्ग से संगीत में प्रवीण हो गए होंगे । अपनी किशोरावस्था में ही पुष्टि-सम्प्रदाय में सम्मिलित हो जाने के कारण उनके संगीत विषयक ज्ञान-वृद्धि का कारण साम्प्रदायिक विद्वानों का सत्संग ही कहा जा सकता है ।

नंददास

नाभादास जी ने नंददास तथा उनके काव्य का वर्णन करते हुए कहा है —

लीला पद रस-रोति ग्रंथ-रचना में नागर ।

सरस उक्ति जुत जुक्ति भक्ति रस गान उजागर ॥^३

‘भक्ति रस गान उजागर’ से प्रकट है कि नंददास भक्ति रस के गाने में प्रसिद्ध थे । भक्तमाल की इन पंक्तियों से यह ज्ञात होता है कि नंददास उच्चकोटि के कवि होने के साथ साथ कुशल गायक भी थे ।

ध्रुवदास ने भी नंददास के काव्य की आलोचना करते हुए कहा है —

नंददास जो कुछ कह्यो रास रंग सों पाणि ।

अच्छर सरस सनेहमय, सुनत खवन उठ जाणि ।

१. “ पाछे कृष्णदास श्री आचार्य जी के पास मंदिर में आये । तब आचार्य जी आपु ...कृष्णदास को श्री गोवर्द्धननाथ जी के सन्निधान बैठाय के नाम समर्पन करायो । सो कृष्णदास को श्री देवीजीव है, सो तत्काल सगरी लीला को अनुभव भयो । सो ताही समय कृष्णदास ने यह कीर्तन गायो ‘सो ।’ पद—राग सारंग ‘वल्लभपतित उद्धारन जानो’ । सो यह पद कृष्णदास ने गायो । सो मुनि के श्री आचार्यजी आपु वहीत प्रसन्न भये ।

८४ वंशवन की वार्ता, हरिराय, पृ० १०२

२. वही, पृ० १०२

३. भक्तमाल, भक्तिरस बोधिनी, छप्पय सं० ११०, पृ० ११५-१६

रसिक दशा अद्भुत हुती कर कवित्त सुदार ।
 सत प्रेम की सुनत ही छुटत मोह जलधार ।
 बावरो सो रस में फिरं खोजत न्हं की बात ।
 आछे रस के वचन सुनि बेगि बिबस हो जात ॥^१

इसमें भी कवि के काव्य के संगीत-माधुर्य तथा गायन-कुशलता की ओर सकेत किया गया है ।

नददाम जी की वाच्यकाल स हूं संगीत की ओर रुचि थी । “सो विनडू नाच तमासा देखवे को तथा गान सुनवे को शीक बहुत हुतो ।”^२ अष्टसप्तान की वार्ता से विदित है कि वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही नददास गाया करते थे । जिस समय नददास क्षत्राणी का अनुमरण करते हुए गोकुल से एक कोस दूर गाव में पहुँचे थे वहाँ यमुना पड़ी । वह क्षत्रिय अपनी पत्नी के साथ स्वयं तो पार उतर गया किन्तु मल्लाहों को कुछ द्रव्य देकर उन्हें नददास को पार उतारने से रोक दिया । वे लोग गोकुल में श्री गोस्वामी विद्वलनाथ जी के दर्शन को गए और लौकिक प्रेम में भुग्ध नददास यमुना के किनारे बैठ कर यमुना-स्तुति के पद गाने लगे । यह प्रसंग वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पहले ही नददास के गायक होने का परिचय देता है ।^३

गोस्वामी विद्वलनाथ जी से प्रथम साक्षात्कार होने पर भी नददास ने उन्हें पद गा कर सुनाए थे —

“जब श्री गुसाई जी ने एक मनुष्य पठाय के वा ब्राह्मण को पार सो मुलाय लीनौ । जब वा नददास जी नें आय के श्री गुसाई जी के दर्शन करे ।”^४ पाद्री श्री गुसाई जी भोजन करके सब वैष्णवन को पातर धराई । तब नददास जी महाप्रसाद लेवे बैठे । तब महाप्रसाद लेत ही नददास जी को देहानुसंधान रह्यो नहीं । जब पातर पर बैठेई रह । भगवल्लीला में मग्न होय गयो । अनेक लीलान को अनुभव होवै लाग्यो । भरे पर के चोर की सी नाई माहित भये । ऐमें करते सवारो होय गयो । बहुत सुद्धि रह्यो नहीं । तब श्री गुसाई जी पधार के नददास जी के कान में कही के नददास जी उठा दर्शन करो । अब नददास जी उठ के ठाढ़े भये । तब नददास जी ने उठ के श्री गुसाई जी के दर्शन करके ये पद गायो । ‘प्रात समय श्री वल्लभ सुन को उठतहि रमना लीजिये नाम ।’ इत्यादिक पद गाय के श्री नवनीतप्रिया जी के दर्शन करे ।”^५

१ भक्तनामावली, पृ० ८

२ २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २८

३ अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० बीनदयाल गुप्त, भाग १, पृ० १४१-४३

४ २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २६ - ३०

इससे भी यही ज्ञात होता है कि नंददास जी बल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पहले ही गाते थे। पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के अनन्तर इनके जीवन का क्रम पूर्णतया परिवर्तित हो गया। लौकिक बंधनों को तोड़ कर वे भगवद्भक्त हो गए। संगीत में स्वाभाविक रुचि होने, पुष्टि-सम्प्रदाय के चिद्धानों के सत्संग तथा ठाकुर जी के कीर्तन में सम्मिलित होने के सुअवसर मिलने के कारण नंददास मुन्दर पदों की रचना कर यास्त्रोक्त विधि से उनका गायन करने लगे। संगीत और काव्य में उनकी प्रतिभा का इस प्रकार विकास हुआ कि शीघ्र ही वे पुष्टि-सम्प्रदाय के प्रमुख कीर्तनियों तथा कवियों में गिने जाने लगे। पुष्टि-सम्प्रदाय में स्थायी रूप से आने के बाद उनकी दिनचर्या केवल पद और छंद रचना कर भगवान के समक्ष गाने में थी।

नंददास उच्चकोटि के संगीतज्ञ थे और पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षित होने के उपरान्त इनकी संगीत की ख्याति अत्यधिक फैल गई थी क्योंकि स्वयं अकबर ने नंददास का पद सुनकर इन्हें मिलने के लिए बुलाया था।

चतुर्भुजदास

अष्टछाप के चतुर्भुजदास के विषय में भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में कोई वृत्तांत नहीं दिया है। चतुर्भुजदास जी के वर्णन से यह ज्ञात होता है कि चतुर्भुजदास जी ने भगवान की भक्ति का गान वात्सल्य भाव से किया है—

परम भागवत अति भए भजन मांहि दृढ़ धीर ,
चतुर्भुज वैष्णवदास की बानी अति गंभीर ।
सकल देस पावन कियो भगवत जसहि बढ़ाई ,
जहां तहां निज एक रस गाई भक्ति लड़ाई ।

२५२ वैष्णवन की वार्ता से विदित है कि चतुर्भुजदास के पिता कुंभनदास अष्टछाप के प्रसिद्ध कवि तथा गायक थे। अस्तु चतुर्भुजदास को संगीत की विधिवत् शिक्षा बाल्यकाल से ही अपने पिता के द्वारा प्राप्त हुई थी।

१. “एक दिन पृथ्वीपति के आगे कोई मनुष्य नें पद गायो या पद की झेली तुक में आवे है नंददास गावे तहां निपट । सो ये पद पृथ्वीपती ने मुन्यो । तब पृथ्वीपती सहकुटुंब ब्रज में आवे और नंददास जी पास वीरचल कूं पठाये । ... तब नंददास जी ने कही हम परसूं के दिन मानसी गंगास्नान करवे कूं आवेंगे । सो उहां पादशाह कूं मिलेगे । फिर दूसरे दिन मानसी गंगा नहायवे कूं गये उहां पृथ्वीपती कूं मिले ।” दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता, श्री गुसाई जी के सेवक रूपमंजरी की वार्ता, पृ० ३८६ - ८७

२. भक्तनामावली, छंद मं० ४८ - ४९, पृ० ५

वार्ता में चतुर्भुजदास के वाक्यकाल से ही संगीत में निपुण होने तथा सुन्दर पद गाने के कई प्रसंग दिए हुए हैं। “वा दिन तें चतुर्भुजदाम में श्रीनाथ जी ने इतनी मामर्थ्य घरी जब इच्छा आवे तब मुग्ध बानक होय जाय और इच्छा आवे तो बोनवे चालवे सब अलौकिक बातें करवे नय जाय। जब कुमनदाम जी एकात में बैठे तब चतुर्भुजदास कुमनदास मो भगवद्वाता करें और पूछें और पद गावें और जब लौकिक मनुष्य आय जाय तब चतुर्भुजदास मुग्ध बानक बन जाय।”^१

चतुर्भुजदास की प्रारम्भिक संगीत तथा वाक्य-रचना का वर्णन करने हुए वार्ताकार कहते हैं —

“और जा दिन चतुर्भुजदाम जी हु प्रथम सोना को अनुभव भयो वा दिन तें सर्वव्यापी बैठुठ सबधी लीला मन्त्र दावे लगी। सो ये मामर्थ्य इनके भीतर श्री गोवर्द्धन-नाथ जी नें कृपा करिबे घरी जब कुमनदाम जी कू पोडवे के दर्शन होने हते। तब कुमनदाम जी कीर्तन गायवे जगे। सो पद। ‘बे देखो बरन करोजन दीपक, हरि पोडे ऊँची चित्रमारी’। सा इतनी तुक जब कुमनदाम जी नें गाई तब चतुर्भुजदास जी गाय उठे ‘सुंदर बदन निहारन-कारन, बहुत यतन राखे कर प्यारी।’ ये सुनि कें कुमनदास जी ने निश्चय करधो जो इनकु श्री गुसाई जी की कृपा सो संपूर्ण अनुभव भयो।”^२

इन प्रसंगों से हम तथ्य की पुष्टि होती है कि चतुर्भुजदास में दैवी प्रतिभा थी। इसी कारण प्रारंभ से ही वे भगवान की वन्दना अपने पिता का अनुकरण करते हुए गा गाकर करते थे। अपने पिता के सम्पर्क में रहने से समय के साथ-साथ उनकी संगीत सबधी प्रतिभा प्रस्फुटित होनी गई। वार्ता में कई स्थान पर उनके कीर्तन करने तथा गाने का उल्लेख किया गया है।^३

हरिराम प्रणीत भाव प्रकाश बानी वार्ता में कुमनदाम जी के प्रसंग में कहा गया है —

“और एक समय श्री गुसाई जी के पास कुमनदाम बैठे हुने और मगरे बैणवहू बैठे हुने। सो श्री गुसाई जी आपु हमि के कुमनदाम जी सो पूछे जो—कुमनदाम! तिहारे बेटा किनने है? तब कुमनदाम जी ने श्री गुसाई जी सो कह्यो जो महाराज! बेटा तो मेरे डेढ़ है।

तब श्रीगुसाई जी कहे जो—हमने तो सात बेटा सुने है और तुम डेढ़ बेटा कहे, ताको कारन कहा? तब कुमनदाम जी ने कह्यो जो महाराज। यो तो सात बेटा है तामें

१. २४२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २०-२१

२. वही, पृ० २१-२२

३. वही, पृ० २५-२७.

पांच तो लीकिकासक्त है जो वेटा काहे के है ? और पूरो एक वेटा तो चतुर्भुजदास है और आधो वेटा कृष्णदास है । सो श्रीगोवर्द्धन नाथजी की गायन की सेवा करत है ।

सो तहाँ संदेह होय—गायन की सेवा तो सर्वोपरि है और गायन की सेवा किये ते वहीत वैष्णव श्री ठाकुरजी को पाये है और कुंभनदास जी कृष्णदास को आधो वेटा क्यों कहे ? तहाँ कहत है जो—श्री आचार्यजी आपु यह पुष्टि मार्ग प्रकट किये हैं । सो पुष्टि मार्ग ब्रजजन को भावरूप मार्ग है सो भगवदीय गाये है जो—‘सेवा रीति प्रीति ब्रजजन की जनहित जग प्रगटाई ।’ सो ब्रजभक्तन की कहा रीति है ? जो श्री ठाकुर जी के सन्निधान में तो सेवा करे सो स्वरूपानन्द को अनुभव करि संयोग रस में मग्न रहै और श्री ठाकुर जी गोचारन अर्थ ब्रज में पधारे तब ब्रजभक्त विरह रस को अनुभव करि गान करे । सो या प्रकार संयोग रस और विप्रयोग रस को अनुभव जाको होइ सो पूरो वैष्णव होय और (जामें) एक न होय सो आधो वैष्णव है । सो कृष्णदास तो गायन की सेवा करत है । और श्री गोवर्द्धननाथ जी को दरसनहू होत है । परंतु ब्रजभक्तन की रहस्य लीला को अनुभवनाही है । तामों ये आधो है और चतुर्भुजदास संयोग और विप्रयोग दोऊ रस के अनुभवयुक्त सेवा करत है सो लीला संबंधी कीर्तन हू गान करत है तामो कुंभनदास जी चतुर्भुजदास को पूरा वेटा कहे ।”

इस प्रसंग से यह निश्चयपूर्वक कहा जा सकता है कि चतुर्भुजदास संगीत में कुशल थे और भगवान की लीलाओं का अनुभव कर उनका गान किया करते थे ।

चतुर्भुजदास श्रीनाथजी को रिझाने के लिए ही पद गाया करते थे । वे सदैव श्रीनाथजी की कीर्तन-सेवा में संलग्न रहा करते थे और उनके प्रेम में गाते-गाने मग्न हो जाते थे —

“एक दिन श्रीगुसांईजी श्रीगोकुल विराजते और श्रीगिरिधरजी सों लेके सब बालक श्रीजी द्वार विराजते हते । तब उहाँ रामधारी आये । तब श्रीगोकुलनाथजी ने श्री-गिरिधरजी सों पूंछ के परामोनी में राम करायो । और राम में खूब गान भयो । जब चतुर्भुजदासजी मु श्रीगोकुलनाथजी ने आज्ञा करी जो तुम कछु गावो । तब चतुर्भुजदास जी ने कही जो मेरे मुनवे वारे श्रीनाथ जी नहीं पधारे हैं जामूं में कैसे गाउँ ।..... श्रीनाथजी जाग के और श्रीगिरिधर जी कुं जगाय के श्रीनाथजी परामोनी पधारे और श्री गिरिधर जी पधारे और चतुर्भुजदास कुं और श्री गोकुलनाथ जी कुं दर्शन भये । और कोई कुं दर्शन भये नहीं । तब श्रीनाथ जी के दर्शन करके चतुर्भुजदास जी गावे लगे ।वे चतुर्भुजदास जी ऐसे कृपापात्र हते के श्रीनाथजी के बिना दूसरे ठिकानें गान नहीं करत हते ।”

गृहस्थ होते हुए भी चतुर्भुजदाम मंदिर थी नायजी के कीर्तन में ही मीन रहे और उन्होंने कृष्ण की बाँध लोला,^१ विनय^२ तथा विरह^३ के पद गाये ।

गोविन्दस्वामी

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में गोविन्दस्वामी के संगीत-ज्ञान पर कोई प्रकाश नहीं डाला गया है । ध्रुवदाम जी ने इनके कीर्तन की प्रशंसा करते हुए कहा है—
“गोविन्दस्वामी, गग और विष्णु ने प्रिय-प्यारी (कृष्ण और राधा) का गान विचित्र राग और रग से समुच्च कर गाया है—

गोविन्द स्वामी गग अरु विष्णु विचित्र बनाइ ।

प्रिय प्यारी को अस कह्यो राग रग सो गाइ ॥”

२५२ बंष्णवन की वार्ता में इनके संगीत-ज्ञान पर विस्तार से लिखा है । बाउंकार के कथन से ज्ञान होता है कि गोविन्दस्वामी पद बनाकर गाने थे । “प्रथम गोविन्ददाम आनरी गाम में रहने । तहा गोविन्दस्वामी कहावने और आप सेवक करने ।”^४

डा० गुप्त ने कहा है कि “वार्ता से यह स्पष्ट नहीं है कि सेवक गान-विद्या और काव्य-विद्या सीखने के लिए हुए थे अथवा गोविन्दस्वामी किसी सम्प्रदाय के आचार्य बनकर लोगों को दीक्षा देने थे । अनुमान है कि लोग उनके पास गान और कविता करने की शिक्षा लेने ही आने थे ।”^५

वार्ता से ज्ञात होता है कि गोविन्दस्वामी गायन-विद्या के आचार्य, परमोच्च श्रेणी के गायक और सुकवि थे । संगीत-शास्त्र का उन्होंने विधिपूर्वक अभ्यास किया था । वे प्रायः महावन के ऊँचे टीलों पर बैठकर संगीत शास्त्रोक्त विधि में मन्दर गायन किया करते थे । पृष्टिसम्प्रदाय में सम्मिलित होने से पूर्व ही वे कवि और गायक के रूप में प्रसिद्ध हो गये थे । अपनी गानविद्या के कारण वे महावन में विख्यात थे और उनके अनेक शिष्य हो गए थे । इनके सिखाये हुये पदों को कुछ भोग भोजन में जा कर गोस्वामी विठ्ठलनाथ जी को सुनाया करते थे—

१ अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३१८-१९

२ “ऐसे प्रार्थना के चतुर्भुजदाम ने बहुत कीर्तन करिके सुतक के दिन बितौत किये ।”—

अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३०६

३ चतुर्भुजदास के मन में बहुत विरह भयो, तब श्री गिरिराज के ऊपर बँडि के विरह के कीर्तन करन लागे ।”

—अष्टछाप काँकरोली, पृ० ३१२

४ भक्तनामावली, पृ० १०

५ २५२ बंष्णवन की वार्ता, पृ० १

६ अष्टछाप और चन्तम सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० २६७-६८

“एक समय गोविन्ददास आंतरी गांम ते ब्रज को आये और महावन में आय के रहे । और गोविन्ददास कवि होते । सो आप पद कर्ते । सो जो कोऊ इनके पद सीख के श्री गुसाईजी के आगे आय के गावे तिनके ऊपर श्री गुसाई जी प्रसन्न होते ।”^१

“सो गोविन्ददास महावन के टेकरा पर रहते हने और नये कीर्तन करके गावते होते ।”^२

वार्ताकार ने कई स्थलों पर इनकी गान-विद्या की प्रशंसा की है— “सो गोविन्ददास भैरव राग आलाप्यो, सो गोविन्ददास को गरी बहोत आछो हतो और आप गावत ही बहोत आछे होते, सो भैरव राग ऐसे जाम्यो जो कछ कहिवे मे नाही आवे ।”^३

वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने के उपरान्त इनके गाने की ग्याति दूर-दूर तक फैल गई थी । वार्ता के प्रसंग से यह स्पष्ट है कि गोविन्दस्वामी के गायन-कला की ग्याति अकबर बादशाह के पाम तक पहुँची थी और और स्वयं अकबर उनका गाना सुनने गया था । वार्ता में दिया है कि एक दिन प्रातः गोविन्द स्वामी गोकुल के यशोदा घाट पर बैठ कर भैरव राग का अलाप कर रहे थे । प्रातः काल के शांत और सुखद वातावरण में राग का ऐसा समा बँधा कि आने जाने वाले राहगीर भी मंत्र मुग्ध से हो गए । उन्ही राहगीरों में अकबर बादशाह भी वेष बदल कर गाना सुन रहे थे । उनके गान पर मोहित हो कर अकबर के मुख से ‘वाह वाह’ निकल पड़ा । गोविन्दस्वामी ने यह कह कर कि उनका राग यवन के स्पर्श से भ्रष्ट (छी गया) हो गया जीवन पर्यन्त उस राग को नहीं गाया ।^४

किसी भी सूत्र से यह पता नहीं चलता कि आपके संगीत गुरु कौन थे और आपने

१. २५२ वंणवन की वार्ता, पृ० १

२. वही, पृ० ३

३. अष्टछाप काँकरोली, पृ० २८५

४. “एक दिन आगरे में अकबर पातशाह ने सुन्यो जो गोविन्दस्वामी बहुत आछे गावत है और निरपेक्ष है और निशंक हैं । अब इनके मुख को राग कैसे सुन्यो जाय । विचार करके पातशाही वेष पलट के श्री गोकुल में इकेले आये । जब गोविन्ददास घाट पर भैरव राग अलापत हने तब वा पातशाह ने वाहवा वाहवा करी । जब गोविन्ददास ने कही ये राग छी गये । जब बाने कही जो मैं पातशाह हूं जब दिन ने बही जो तुम पातशाह हो तो पातशाही करो । परंतु ये राग तो तुमारे सुनबेम् छिवाय गयो तब पातशाह ने विचार करयो एक देश को मैं राजा हूँ और इनको तो तिलोको को बंभव फोको लगे हैं । जासूं ये काहे कूं आपने हुकुम में रहेंगे । ये विचारि के पातशाह चले गये । और गोविन्दस्वामी ने वा दिन नूं भैरव राग गायो नहीं । वे गोविन्दस्वामी ऐसे टेकी भगवदीय होते ।”

२५२ वंणवन की वार्ता, पृ० ११

सगीत की शिक्षा कहाँ प्र न की थी किन्तु वार्ता से यह पता चलता है कि गान-कला में आप तानसेन से भी अधिक कुशल थे । तानसेन स्वयं गोविन्दस्वामी से सगीत सीखने आते थे । तानसेन की वार्ता में कहा गया है —

“एक दिन तानसेन श्रीगुसाई जी के पास गायवे कु आये । सो गाये तब तानसेन कु श्री गुमाई जी ने दसहजार रुपैया इनाम के दिये । और एक कौडी दीनी । तब तानसेन ने पूछ्यो जो दसहजार रुपैया तो ठीक परतु कौडी कैसी है । तब श्री गुसाई जी ने आज्ञा करी जो तुम पादशाह के कलावन हो जाके दस हजार रुपैया हैं और तुमारे गावे की कीमत हमारे गवैयन के आये कौडी है । तब तानसेन ने कही जो ये बात मैं कैसे मानू तब श्री गुसाई जी ने गोविन्दस्वामी कू आपके पाम बुलाये और आज्ञा करो एक पद गावो । तब गोविन्दस्वामी ने एक पद सारंग राग में गायो । सो पद । ‘श्री वल्लभनन्द रूप अनूप स्वरूप बहूँ मोहू आई ।’ सो ये पद सुन के तानसेन चकित होय गये । और गोविन्दस्वामी को गान सुनके विचार करयो जो मेरो गान इनके आगे ऐसे है जैसे मलमल के आगे टाट हैं ऐसे हैं । सो ये कौडी की इनाम खरी । तब गोविन्दस्वामी सू तानसेन ने कही जो बाबा साहेब मोकू गान सिखावो । तब तानसेन श्री गुसाई जी के सेवक भये और पचीस हजार रुपैया भेंट करे । और गोविन्दस्वामी के पास गायन विद्या सीखे ।”^१

उन प्रसंग से यह ज्ञात होता है कि तानसेन का सगीत सुनने के उपरान्त स्वामी विठ्ठलनाथ ने तानसेन को दस हजार रुपये इसलिए दिए कि वह दरबारी गायक थे और कौडी इसलिए दी कि अष्टाष्ट के कवियों के समक्ष उनका सगीत बिल्कुल मूल्यहीन था । यद्यपि यह कथन अतिशयोक्तिपूर्ण है किन्तु इसमें तनिक भी सदेह नहीं कि गोविन्दस्वामी अवश्य सगीत के आचार्य रहे होंगे । वार्ता से विदित है कि गोविन्दस्वामी का गान सुनने के उपरान्त तानसेन का भी इस बात का दृढ़ विश्वास हो गया था और तभी तानसेन ने गोविन्दस्वामी के सेवक बन कर उनसे सगीत की शिक्षा ग्रहण की ।

राजा आसकरण की वार्ता में यह प्रसंग दिया हुआ है जिसमें स्वयं तानसेन ने गोविन्दस्वामी को अपना सगीत-गुरु माना है । एक बार तानसेन ने राजा आसकरण को गोविन्दस्वामी से सीखा हुआ एक पद सुनाया । राजा आसकरण के पूछने पर कि यह पद कहाँ से सीखा तानसेन ने कहा कि गोमाई जी के सेवक होने के उपरान्त उन्होंने गोविन्दस्वामी से सगीत की शिक्षा पाई —

“तब तानसेन जी बोल श्री गोकुल में श्री विठ्ठलनाथ जी श्री गुसाई जी हैं विनके सेवक गोविन्दस्वामी हैं विनके ऐसे सह्यायी पद किये हैं परतु श्री गुसाई जी के सेवक बिना वे और कू सिखावते नाही हैं । मैं हूँ विनके सग ते श्री गुमाई जी को सेवक भयो हूँ ।”^२

१ २५२ बरणवन की वार्ता, पृ० ३६७ — ६८

२ वही, पृ० १५८

वार्ता में यह भी लिखा है कि तानसेन से गोविन्दस्वामी के गान की प्रशंसा सुन कर राजा आसकरण भी उनके शिष्य हुए और उनसे संगीत विद्या सीखी ।^१

गोविन्दस्वामी संगीत के आचार्य थे । वार्ता में दिया है — “ सो गोविन्दस्वामी नित्य जसोदा घाट पर जाय बैठते । सो उहा एक दिन एक वैरागी गायवे ब्रज्यो । सो राग ताल स्वर हीन हतो । जब गोविन्दस्वामी ने कही जो तू मत गावै या गायिवे सों कहा होत है । तब वा वैरागी ने कही मैं तो मेरे राम को रिभावत हों । जब गोविन्दस्वामी ने कही राम तौ चतुर शिरोमणी है सो कैसे सीझेगे ।”^२

इससे यही पता चलता है कि गोविन्दस्वामी स्वर, राग, ताल और लय की शुद्धता के समर्थक थे । संगीत के विविध अंगों का उन्हें पूर्ण ज्ञान था । संगीत-शास्त्र का उन्होंने विधि-पूर्वक अध्ययन तथा अभ्यास किया था । वास्तव में गोविन्दस्वामी शास्त्रीय संगीत के आचार्य थे ।

वल्लभ-सम्प्रदाय में प्रवेश करने के उपरान्त गोविन्दस्वामी कुछ दिन महावन तथा गोकुल में रहे । फिर वे गोवर्द्धन चले गए । वहाँ पर श्रीनाथ जी के मंदिर में कीर्तन की सेवा आपको दी गई । वहाँ रह कर गोविन्दस्वामी जीवन पर्यन्त अपने इष्ट श्रीनाथ जी के समक्ष गानकीर्तन में लीन रहे ।

छीतस्वामी

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में छीतस्वामी के संगीत-ज्ञान पर कुछ भी नहीं दिया है । ध्रुवदास ने भी भक्तमाल के रचयिता का ही अनुकरण किया है । ‘भक्त नामावली’ से भी उनकी गायन-कला पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता । २५२ वैष्णवन की वार्ता तथा नागर-समुच्चय में कवि का संगीत संबंधी थोड़ा सा विवरण प्राप्त होता है ।

संगीत की ओर छीतस्वामी की रुचि बाल्यकाल से ही प्रतीत होती है । गोस्वामी विट्ठलनाथ से प्रथम भेंट होने पर ही उन्होंने पद बना कर गाये थे । इससे ज्ञात होता है कि वल्लभ सम्प्रदाय में प्रवेश करने से पूर्व ही वे गान विद्या जानते थे । वार्ता में इस घटना का उल्लेख किया गया है—

“जब छीतस्वामी ने कही जो महाराज मोकु शरण लेओ । तब छीतस्वामी ने बाहर आयेके चारो चीवान से कही मोकु टोना लग गयो है तुम भाग जावो नाहि तो तुमको लग

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १५८ — ५९, (यह वार्ता इसी अध्याय में आगे राजा आसकरण के प्रसंग में दी गई है)

२. वही, पृ० १०

जायगो । ये मुन के चारा चौबे भाग गये । छीनस्वामी ने एक पद करिके गायो । राग नट-भई अब गिरिधर सा पहचान । ये पद मुन के गुसाईं जो प्रमन्न भए ।”^१

नागरीदास जी ने भी छीतस्वामी की भगडालू प्रकृति का वर्णन करते हुए कहा है कि एक दिन छीतस्वामी थोथे नारियल में राख भरकर गाम्बामी विट्ठलनाथ जी के सम्मुख ले गए और उन्हें भेंट किया किंतु गोस्वामी जी के तुडवाने पर उनके सामने ही उसमें से गरी निकली । यह चमत्कार देखकर छीतस्वामी बहुत लज्जित हुए और उसी समय उन्होंने यह पद गायो—राग सारंग—जे बसुदेव किये पूरन तप तेई फल फलित श्री बल्लभदेव ।^१

उपयुक्त प्रसंग से भी इसी बात की पुष्टि होती है कि ये बल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पहले कवि ये और पद गायो करते थे । आचार्य जी के सम्पर्क में आने से पूर्व ही आपको संगीत का ज्ञान था । तभी तो छीतस्वामी ने गोस्वामी जी के समय तत्काल पद बनाकर गायो था ।

छीतस्वामी के किसी सम्प्रदाय की सेवा देने वाले स्वामी होने का कोई प्रमाण नहीं मिलता । किंतु गोसाईं जी की शरण में जाने से पहले ही छीनस्वामी भी गोविन्दस्वामी की तरह ‘स्वामी’ कहलाते थे । अतः संभव है कि गान विद्या तथा कविता सीखने के लिए इनके पास आनेवाले शिष्या ने इनको स्वामी की उपाधि दे दी हो ।

वार्ता अथवा अन्य किसी भी आधार से यह नहीं ज्ञात होता कि इन्होंने संगीत की शिक्षा कब और कहाँ पाई । ऐसा ज्ञात होता है कि बल्लभ-सम्प्रदाय में आने से पूर्व आपको संगीत का थोड़ा ज्ञान था । किंतु गोस्वामी विट्ठलनाथ जी की शरण में आने के उपरान्त उनकी शिक्षा तथा अष्टछाप के अन्य ऋषियों के सम्पर्क से छीतस्वामी की मयोन विषयक प्रतिभा का और भी विकास तथा पूर्ण प्रस्फुटन हुआ । वार्ता में लिखा है कि श्री गुसाईं जी की कृपा से छीतस्वामी भगवदीय कवीश्वर और कीर्तनकार हुए ।^१ वार्ता में ज्ञात होता है कि अक्षर बादशाह ने भी उनका कीर्तन सुना था ।

“और एक दिन बीरबल देशाधिपति सो रजा लेके श्री गोकुल में जन्माष्टमी के दर्शन आया । पाछे वेप पलटाय के देशाधिपतिहू छाने छाने आयो । तब जन्माष्टमी के पालना के दशन करे । अनुप्यन की भीड़ में । तब देशाधिपति कु श्री गुसाईं जी बिना और कोई नें पहिचायो नहीं । तब छीतस्वामी कीर्तन करत हत । और श्री गुसाईं जी श्री नवनीतप्रिया जी कू पालना झुलावत हते तब छीतस्वामी नें ये पद गायो ।”^२

१ २५२ वर्णवन की वार्ता, पृ० १६-१७

२ नागर समुच्चय, पद प्रसंग भाला, सिंगार सागर, शिवलाल, पृ० २०७

३ ‘सो वे गुसाईं जी की कृपा से जड़े कवीश्वर भये, सो बहुत कीर्तन किये ।’

अष्टछाप काँकरोली, पृ० २५६

४ २५२ वर्णवन की वार्ता, पृ० १६

पुष्टि-सम्प्रदाय में दीक्षा लेने के अनन्तर वे स्थायी रूप से गोवर्द्धन पर श्रीनाथ जी के मंदिर में भजन-कीर्तन करने लगे और भक्ति में लीन होकर उन्होंने बहुत से पद बना कर गाए ।

गदाधर भट्ट

भक्तमाल में जो छप्पय दिया हुआ है उसमें गदाधर भट्ट के संगीत ज्ञान पर कुछ भी प्रकाश नहीं पड़ता । भक्तमाल की पंक्तियों—‘भागवत मुधा वरखी वदन काहू को नाहिन दुखद, गुण निकर गदाधर भट्ट अति सवहिन को लागै सुखद ।’^१ से यह अवश्य ज्ञात होता है कि गदाधर भट्ट जी भागवत नुनाया करने थे । भक्तनामावली में कहा गया है—

भट्ट गदाधर नाथ भट्ट विद्या भजन प्रवीन ।

सरस कथा बानी मधुर मुनि रुचि होत नवीन ॥^२

इससे भी इस बात का समर्थन होता है कि ये भजन में प्रवीण थे और मधुर वाणी से कथा कहा करते थे । भक्तमाल की टीका में एक निम्नलिखित प्रसंग दिया हुआ है—

“स्याम रंग रंगी” पद मुनि कै—गुसाई जी व पत्र दै पढ़ाये उर्म साधु बेगि धाये है । “रनी बिन रंग कैसे चढ़्यो वति साच बढ्यो कागद में प्रेम मढ्यो तहां लैके आये है । पुरढिग कूप तहां वैठे रम रूप लगे पूछिये को तिन हों सो नाम ले बताये है । रह्यो कौन ठौर सिरमोर वृंदावन वाम नाम मुनि मुरछा हैं गिरे प्रान पाये है ।”

काहू कही ‘भट्ट श्री गदाधर जू एई जानी’ मानी उही पाती चाह फेरि कै जियाये है । दियौ पत्र हाथ लियो, सीस सो लगाय चाय वाचत ही, चले बेगि वृंदावन आये है । मिले श्री गुसाई जू मो आंखे भरि आई नीर मुवि न अरोर धरि धीर बही गाये है । पढ़े सब ग्रंथ संग नाना कृष्ण कथा रंग रस की उमंग अंग-अंग भाव छाये है ।”^३

इस प्रसंग से ज्ञात होता है कि जीवगुसाई जी के सम्पर्क में आने से पूर्व ही गदाधर भट्ट जी पद गाया करते थे और उनके पदों की ख्याति दूर-दूर तक फैल गई थी ।

गदाधर जी ने गायन-कला की विधिवत शिक्षा पाई थी अथवा नहीं तथा उनके जीवन से संबंधित अन्य किसी संगीत संबंधी घटना का कोई विवरण नहीं प्राप्त होता ।

१. भक्तमाल, मुधा स्वाद तिलक, पृ० ७६३, छं० १३८

२. भक्तनामावली, पृ० ४

३. भक्तमाल, भक्ति मुधास्वाद तिलक, पृ० ७६४—७६५

सूरदास मदनमोहन

सूरदास मदनमोहन जी गान-विद्या और काव्य-कला में अनि प्रवीण और चतुर थे । नामोदाम ने आपके गायन तथा काव्य की प्रशंसा करते हुए कहा है -

गान काव्य गुणराशि सुहृद सहचरि अवतारी ।
राधाकृष्ण उपास्य रहसि सुख के अधिकारी ॥
नव रस मुख्य शृंगार विविध भातिन करि गायो ।
बदन अचारत बेर सहस्र पायनि हूँ घायो ॥
अगीकार की अवधि यह जो आहवा भ्राता जमल ।
श्री मदनमोहन सूरदास की नाम श्रुतता करी अटल ॥ १

इससे ज्ञान होता है कि ये राधाकृष्ण के उपासक तथा रासरस के अधिकारी थे । ये गान-विद्या तथा काव्य-रचना में अत्यंत प्रवीण थे । आपने शृंगार रस के पदों को विशेष कर गायो । मगीन के कारण ही इनको कविता बहुत अधिक प्रसिद्धि हो गई थी ।

आइने अकबरी में अकबर के दरबार के गवैया का उल्लेख किया गया है । उसमें खानिपर निवासी रामदास नामक एक गवैये का वर्णन है । आइने अकबरी के वर्णन से ज्ञात होता है कि अकबर के दरबार में सूरदास नामक गवैया था जोकि रामदास का पुत्र था और अपने पिता के माप दरबार में आया करता था । १

अमरदाउनी द्वारा लिखे गये मूलसिखतनुवारोख ग्रंथ में भी सूरदास के पिता रामदास का उल्लेख है । १ इसमें रामदास के विषय में कहा गया है -

“खानखाना के पास उस समय अधिक श्रव्य नहीं था फिर भी उन्होंने रामदास लखनवी को जो सलीमशाही कलावंतों में से एक था और जो गाने की कला में मियाँ तानमैन के समान था एक लाख मिकके बलिग दिखे ।”

अमरदाउनी ने रामदास को तानमैन के मद्दह उल्बिक्कोटि का गायक कहा है ।

१ भक्तमाल, भक्तिमुखा स्वादे तिलक, छंद स० १२६, पृ० ७५१-५२

२ आइने अकबरी, एच थोर्कमन, पृ० ६१२

३ “ब खाना खाना हमीं तौर बाबबूद आँकि दरखजोना हेब न दाइन एकलक तनका ब रामदास लखनवी ब अब कलावंतान असलीम शाही दरवादी सरोद औरा सानो मियाँ तानमैन तवान गुप्त ब दर खिलवात ब जलवान ब खान हमदम ब मूरिम बूद ब अब हुस सौत ओ पेवस्ता आवदरदीदा मेगरदानोद हर एक मजलिस अजनगी जिन्स बखसोदा ।”

अष्टाष्टा और वल्लभ सम्प्रदाय, ई० दीनदयाल गुप्त, भाग १, पृ० १६१

मुन्तखिवउत्तवारीख और आइने अकवरी दोनों के वर्णनों से यह निश्चित हो जाता है कि रामदास भी अकवर के दरबार से संबंधित एक उत्कृष्ट गायक था। अतः यह कहा जा सकता है कि सूरदास मदनमोहन ने संगीत की विधिवत शिक्षा वाल्यकाल से ही अपने पिता के द्वारा प्राप्त की होगी। अपने पिता के सम्पर्क में रह कर सूरदास भी संगीत में पारंगत हो गये होंगे। नाभादास जी के वृत्तान्त से इस बात की पुष्टि हो जाती है कि सूरदास मदनमोहन संगीत में अत्यधिक प्रवीण थे और अपने गायन तथा काव्य-कुशलता के कारण बहुत विख्यात हो गए थे।

हितहरिवंश

राधा-वल्लभीय सम्प्रदाय के प्रवर्तक श्री स्वामी हितहरिवंश जी राधा-कृष्ण की सखी भाव से उपासना करते हुए भजन-कीर्तन में मग्न रहा करते थे। नाभादाम जी ने भक्तमाल में इनकी कृष्णोपासना-विधि का वर्णन करते हुए कहा है—

श्री हरिवंश गुसाईं भजन की रीति सुकृत कोउ जानि है ।^१

इस पंक्ति से स्पष्ट होता है कि हितहरिवंश जी भजन गाया करते थे। प्रियादाम जी ने इस पर विवेचना करते हुए लिखा है—

विधि ओ निषेध छेद डारे प्राण प्यारे हिये ।

जिये निज दास निशि दिन वहै गाइये ॥ ६४ ॥

×

×

×

निशि दिन गान रसमाधुरी को पान ।

उर अंतर सिहांत एक काम श्यामा श्याम की ॥ ६६ ॥^२

इस वर्णन से भी यही ज्ञात होता है कि राधा-कृष्ण के भजन में मग्न रहना तथा उनके गुणों का गान ही हितहरिवंश जी का कार्य था। ये दम्पति-केलि का गान किया करते थे और रात दिन युगल रूप के यश गाने थे। श्री ध्रुवदास जी ने बहुत अधिक हितहरिवंश जी की प्रशंसा की है किन्तु उनके वर्णन में हितहरिवंश जी के संगीत-ज्ञान पर कोई विशेष प्रकाश नहीं पड़ता क्योंकि ध्रुवदाम जी ने भी केवल उनके भजन-कीर्तन का ही वर्णन किया है—

धन चंद चरन अंबुज भजहि मन क्रम बचन प्रतीति ।

वृन्दावन निज प्रेम की तव पार्व रस रीति ।

कृष्णचंद के कहत ही मन को भ्रम मिटि जाइ ।

विमल भजन सुख सिंधु में रहै चित्त ठहराइ ।^३

१. भक्तमाल, भक्ति रस बोधिनी, छप्पय सं० ६०, पृ० ६३

२. वही, पृ० ६३.

३. भक्तनामावली, ध्रुवदास, सं० राधाकृष्ण दाम जी, पृ० १.

अन्य बाह्य आधारी से हितहरियस जी ने सगीत-ज्ञान के विषय में कोई विशेष विवरण प्राप्त नहीं होता ।

हरिदास स्वामी

भक्तमाल में नाभादास जी हरिदास स्वामी का वणन करते हुए कहते हैं -

युगत नाम तो नेम जपत नित कुजबिहारी ।
अवलोकत रहे केलि सखी सुख को अधिकारी ॥
गान कला गधर्व श्याम श्यामा को तोष ।
उत्तम भोग लगाय मोर मर्कट नित पोष ।
नृपति द्वार ठाढे रहे दर्शन आज्ञा प्राप्त को ।
आसधोर उद्योत कर रसिक छाप हरिदास की ॥ १

उक्त छप्पय में हरिदास स्वामी की गान-कला की अत्यधिक प्रशंसा की गई है । इससे ज्ञात होता है कि हरिदास जी के कीर्तन और गान-विद्या के सम्मुख गधर्व भी लज्जित थे और अपनी गान-कला से सखी की भाँति सेवा करते हुए श्याम और श्यामा को सन्तुष्ट करना ही आप का ध्येय था ।

श्री व्यास जी ने हरिदास जी की गायन कला की प्रशंसा करते हुए कहा है -

अनन्य नृपरते श्री स्वामी हरिदास ।
धी कुजबिहारी सेये बिन छिन न करी काहू की आस ।
सेवा सावधान अतिज्ञान सुघर गावत बिन रात ।
ऐसी रसिक भयो नहि ह्व है भूब मडल आकास ।
देह विदेह भये जीवित ही बितरे विश्व बिलास ।
श्री वृंदावन रे तन मन भजि तजि लोक येव की आस ।
प्रीति रीति कीनी सबहिन तो किये खास खराम ।
अपनी व्रत इहि औरनि चाहौ जौ लौ कठ उतास ।
सुरपति भूवपति कछन कामिन जनिके भाये घास ।
अवके साथु व्यात हमहू से करत जगत उपहास । १

भक्तनामावली में ध्रुवदास जी ने भी हरिदास स्वामी की सगीत-कला की ओर संकेत करते हुए कहा है कि वह श्याम श्याम के विहार का गान किया करते थे ।

उपर्युक्त सभी वृत्तांता से यह निश्चित हो जाता है कि सगीत के क्षेत्र में हरिदास

१ भक्तमाल, भक्तिसुधास्वादतिलक, छप्पय सं० ६१, पृ० ६०७

२ पद सप्रह, हस्तलिखित प्रति सं० १६२०/३१७०, हिंदी सप्रहालय प्रयाग, पृ० ३५

स्वामी का महत्व अतुलनीय है। यह भी ज्ञात होता है कि वे एकमात्र भगवान को रिझाने के लिए गाते थे और उनकी गान-कला की इतनी अधिक कीर्ति व्याप्त हो गई थी कि दूर-दूर से स्वयं नृपति गण उनसे भेंट करने आते थे। किंतु इन वर्णनों से यह नहीं पता चलता कि कहाँ कहाँ के राजा उनका संगीत सुनने के लिए आए थे।

भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका,^१ भक्तमालभक्तिसुधास्वाद^२ और भक्तकल्पद्रुम^३ में उल्लेख किया गया है कि अहंशाह अकबर हरिदास स्वामी का गाना सुनने के लिए आये थे। इनके वर्णन से ज्ञात होता है कि एक बार तानसेन की गायन-कला पर मुग्ध हो कर अकबर ने तानसेन से पूछा कि क्या इस विश्व में उसके समान निपुण गायक अन्य कोई भी है। तानसेन ने कहा कि हरिदास स्वामी न केवल उसके समान निपुण ही हैं वरन् वे गान-विद्या में उसे पराजित भी कर सकते हैं। यह जान कर कि हरिदास स्वामी दरबार में नहीं आयेंगे अकबर तानसेन के साथ साधु वेप में वृन्दावन उनका गाना सुनने गए। तानसेन के अत्यधिक आग्रह करने पर भी हरिदास जी ने गाना सुनाना स्वीकार नहीं किया। तब तानसेन ने अपने गुरु के सम्मुख एक राग जान बूझ कर अजुद्ध रूप में गाया। गुरु हरिदास स्वामी ने तत्काल तानसेन का ध्यान इस ओर आकृष्ट किया और स्वयं गा कर बताने लगे कि इस राग को किस प्रकार से गाना चाहिए। हरिदास स्वामी भावावेश में गाते रहे और अकबर आनन्दातिरेक में वही मूर्छित हो गया। चेतना आने पर अकबर ने तानसेन से पूछा कि तानसेन तुम इतना सुन्दर क्यों नहीं गाते। प्रत्युत्तर में तानसेन ने कहा कि महाराज, मैं पृथ्वी-सम्राट की आज्ञा पर गाता हूँ किंतु गुरुदेव अपनी आत्मा की आज्ञा पर गाते हैं।

डा० दीनदयालु गुप्त ने भी इस घटना का संकेत किया है।^४ श्री राधाकृष्णदास जी ने लिखा है कि तानसेन के साथ अकबर का नौकर के वेप में जाकर स्वामी हरिदास से गाना सुनने का चित्र अब तक श्री वृन्दावन में वर्तमान है।^५

भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका,^१ भक्तमालभक्तिसुधास्वाद^२ तथा भक्तकल्पद्रुम^३ के

१. भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ५४१

२. भक्तमालभक्तिसुधास्वाद, पृ० ६०६

३. भक्तकल्पद्रुम, प्रताप सिंह, पृ० ३८०

४. “अकबर की इनकी भक्ति, इनके संगीत शास्त्र तथा कला के गुणों की प्रशंसा सुनकर इनसे मिलने गया था।”

अष्टछाप और वल्लभसम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ६८

५. भक्तनामवली, प्रकाशक राधाकृष्णदास, पृ० १८

६. भक्तमालहरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ५४१

७. भक्तिसुधास्वाद, रूपकला जी, पृ० ६०६

८. भक्तकल्पद्रुम, प्रताप सिंह, पृ० ३८०

वर्णन से यह स्पष्ट होता है कि तानसेन ने एक बार अकबर से हरिदास स्वामी को अपना संगीत-गुरु बनाया था। श्याम सुंदरदास,^१ रामचन्द्र शुक्ल,^२ रामकुमार वर्मा^३ तथा डा० दीनदयालु गुप्त^४ ने हरिदास स्वामी को तानसेन का संगीत गुरु माना है। स्वयं तानसेन के पदों से स्पष्ट होता है कि स्वामी हरिदास इनके संगीत-गुरु थे।

तानसेन ने संगीत की शिक्षा हरिदास स्वामी से पाई। इस अवसर में कई किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं। कहा जाता है कि एक बार जब ताना छाठे थे तो शेर के गर्जन की मकल करते हुए अपने बाग की रखवाली एवं कोने में बैठे कर रहे थे। इतने में स्वामी हरिदास उधर से निकले और उनकी मधुर ध्वनि से अत्यधिक प्रभावित हुए। उन्होंने ताना को उसने पिता से माँग लिया और बृन्दावन में ताना को संगीत की सीखा दी। ताना का नाम परिवर्तित करके तानसेन रख दिया। दूसरी किंवदन्ती के अनुसार स्वामी हरिदास का ताना ने पिता मकरन्द पांडे से घनिष्ठ परिचय था और मकरन्द पांडे भी हरिदास के परम भक्त थे। तभी हरिदास ने तानसेन को संगीत में पूर्ण निपुण कर दिया था। यह भी कहा जाता है कि तानसेन पहले गौस मुहम्मद के शिष्य थे और फिर गौस मोहम्मद ने स्वतः इन्हें हरिदास स्वामी के पास दीक्षित होने के लिए भेज दिया था।

उन प्रसंगों से यह ज्ञान होता है कि स्वामी हरिदास संगीत शास्त्र के प्रकाश आचार्य तथा महान गायक थे और अकबरी दरबार के विख्यात गायक तानसेन इन्हीं के शिष्य थे। खेद का विषय है कि उस संगीतज्ञ कवि के विषय में जिसने तानसेन के सवस्य गायक को उत्पन्न किया बहुत ही मरिष्ट विवरण प्राप्त होता है। इतने महान संगीतज्ञ के जीवन की संगीत संबंधी घटनाएँ आज भी सदेहात्मक बनी हुई हैं। विश्वस्त सूत्रा के अभाव में इनकी संगीत संबंधी घटनाओं के कुछ तथ्यों के निर्धारण के लिए अनेक प्रचलित जनश्रुतियों पर ही आश्रित रहना पड़ता है।

मीराबाई

भारतीय संगीत और साहित्य के इतिहास में किसी भी युग में पुरुष गायका एवं

१ 'अकबरी दरबार के प्रख्यात गायक तानसेन के और स्वयं अकबर के ये (हरिदास स्वामी) संगीत गुरु कहे जाते हैं।' हिन्दी भाषा और साहित्य, श्यामसुंदरदास, पृ० ४२०

२ 'प्रसिद्ध गायनाचार्य तानसेन इन (स्वामी हरिदास) का गुरुत्व सम्मान करते थे'

हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८५

४ 'ये प्रसिद्ध गायक भक्त थे। कहा जाता है कि ये तानसेन के गुरु थे।'

हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, डा० रामकुमार वर्मा, पृ० ७१४

५ 'अकबर के दरबार का प्रसिद्ध गवैया तानसेन इन्हीं स्वामी हरिदास जी का शिष्य था और इन्हीं से उसने गान-विद्या सीखी थी।'

अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ६८

कवियों की कोई न्यूनता नहीं रही। भरत, नारद, मतंग, जयदेव, विद्यापति, हरिदास, वैजू, तानसेन, सूरदास आदि अनेक प्राचीन तथा मध्यकालीन कलाकारों के नाम लिये जा सकते हैं। किंतु यह एक आश्चर्यजनक बात है कि इन शताब्दियों के मध्य हमें स्त्री संगीतज्ञों तथा कवयित्रियों के गिने चुने नाम ही मिलते हैं। संभव है स्त्रियों में काव्य और संगीत की उच्चतम साधना होती रही हो किंतु उनके नामों के उल्लेख करने की ओर विद्वानों का ध्यान आकृष्ट न हुआ हो। इतने बड़े समय के मध्य हमें विशेष प्रसिद्ध मीरा का ही नाम मिलता है जो काव्य और संगीत-कला दोनों में सिद्धहस्त थी। भक्ति-भाव के उल्लास में रस की धारा उमड़ने वाली कृष्ण की अनन्य पुजारिन मीराबाई एक विशुद्ध कवयित्री गायिका थीं। नाभादास के भक्तमाल में मीरा पर यह छाप्य मिलता है—

लोक लाज कुल शृंखला तजि मीरा गिरिधर भजी ।
सदृश गोपिका प्रेम प्रकट कलियुगहि दिखायो ।
निर अंकुश अति निडर रसिक जस रसना गायो ।
दुष्टन दोष विचारि मृत्यु को उद्यम कीयो ।
वार न बांको भयो गरल अमृत ज्यों पीयो ।
भक्ति निशान बजाय के काहूँ ते नाहिन लजी ।
लोक लाज कुल शृंखला तजि मीरा गिरिधर भजी ॥^१

इससे यह ज्ञात होता है कि मीरा लोक लज्जा का उल्लंघन करके गिरिधर का गुण-गान किया करती थी। ध्रुवदास ने अपनी 'भक्तनामावली' में मीरा के संगीत को विशेष महत्व देते हुए कहा है—

नृत्यत नूपुर बांध के गावत लै करतार ।
विमल हियो भक्तनि मिली तून सम गन्यो संसार ॥^२

इस पद की प्रथम पंक्ति से स्पष्ट है कि मीरा संगीतज्ञ तथा नृत्य-कुशल थीं। वे करों में करतार लेकर नृत्य करने हुए अपने पदों को गिरिधर लाल छद्मीने के सम्मुख गाती थी।

बीकानेर निवासी प्रो० नरोत्तमदाम स्वामी ने भक्त हरिदास का एक पद प्रकाशित कराया है—

राणी चित्तौड़ की

× × ×
सब गुण छाड़ि छनक में चाली लाली लगायी रणछोड़ा की

१. भक्तमाल—भक्ति सुधा स्वाद तिलक, पृ० ७१८, छं० सं० ११५

२. भक्तनामावली, पृ० ८

ताल बजावे गोविंद गुण गावे साज तजी थड ल्होडा की ।
निरतति करे नीकां होइ नारें भगति कुमावें आई चौडा की ।

X

X

X

हरिदास मीरा बड भागणे सब राण्या सिरमोडा की ।'

इस पद से भी यही ज्ञात होता है कि मीरा सगीत-विद्या में प्रवीण थी । वे भगवान् कृष्ण की आराधना में बेमुघ होकर ताल-लय में नाचा तथा गाया करती थी ।

प्रश्न उठता है कि मीरा को सगीत की विधिवन् शिक्षा कहाँ प्राप्त हुई । अनुमान किया जाता है कि अन्य आवश्यक वानो के साथ मीरा को समयानुसार सगीत के अभ्यास का भी अवसर मिला था । मीरा के समय में सगीत विशेषकर नृत्य तथा गान का अधिक प्रचार था । स्त्रियों का सगीत तथा नृत्य का ज्ञान होना आवश्यक समझा जाता था । राजकुल में राजकुमारियों को सगीत की शिक्षा दी जाती जानी थी ।' मीरा का जन्म राजकुल में हुआ था । फिर मानूँ कि मीरा तो अपने बाबा की अत्यधिक साठनी पौत्री थी । जन मीरा की सगीत शिक्षा के प्रति उनके अभिभावक की उदासीनता संभव नहीं । मीरा का पालन-पोषण उनके बाबा राव दूदा जी ने किया था । राव दूदा भी वैष्णव थे । उनके यहाँ साधु-संतों का समागम तथा मत्स्य होना रहता था । सत्संग के अन्तर्गत भजन तथा कीर्तन भी आवश्यक अंग है । भजन-कीर्तन में सगीत का भी जायोजन रहता है । अतः मीरा को सगीत के सम्पर्क में आने का सयोग मिला और सगीत के साथ उनका परिचय बहुत स्वाभाविक रूप से हुआ । विवाहोपरान्त अपने स्वमुख-गृह में मीरा को यशसम्भव अपनी सगीत प्रतिभा के विक्रम के लिए अनुकूल वातावरण प्राप्त हुआ । मीरा का विवाह मेराड के सोमोदिया राजवंश में हुआ था । सोमोदिया राजवंश उन दिनों सगीत के अत्यंत प्रेमी महाराणा कुम्भा के कारण पूर्ण विख्यात हो चुका था । महाराणा कुम्भा सगीत की अधिष्ठात्री देवी सरस्वती की वीणा के बहुत बड़े उपभोग थे । उन्होंने सगीत का गहरा अध्ययन और अभ्यास किया था । सगीत पर महाराणा कुम्भा ने 'सगीत प्रदीपिका', 'सगीत सुधा' तथा 'सगीत राज ग्रंथ' लिखे थे । इसके अतिरिक्त सगीत रत्नाकर तथा जयदेव के गीत-गाविंद की टीका 'रसिक प्रिया' नाम से भी की थी (यह ग्रंथ निर्णय सागर मुद्रणालय बरौं से प्रकाशित हुआ है) । राणा कुम्भा की पुत्री रमाबाई सगीत पटुता के लिए जलन्त प्रसिद्ध थी ।

अतः जिस राजवंश में सगीत का इतना प्रचार हुआ, जहाँ जयदेव की अष्टपदी सगीत की नवीन स्वरलहरियों से भिन्नकर बाणुमंडल की गुंजायमान कर रही हो, उस घर में बाल्यकाल से आई कृष्ण प्रेम की मनवाली मीरा सगीत के प्रभाव से कैसे अछूती रह सकती थी । मीरा के बाल्य में उनके मसुरालवालों की जा बहा सुनी हुई है वह सगीत और नृत्य-

१ राजस्थानी, जनवरी १९३६, पृ० ३८

२ मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा के पदों में सांस्कृतिक चित्र, पृ० १६१-६२

निषेध के विषय में नहीं है वरन् समाज में निम्न समझे जाने वाले समुदायों के मध्य जाकर नाचने-गाने के निषेध विषयक ही है। मीरा के समय में स्त्रियाँ घर में जाती थीं। मंदिर आदि बाह्य स्थानों पर वेष्ट्याओं का ही संगीत प्रदर्शन होता था। अतः मीरा के समुदाय वाले यह कब देख सकते थे कि उनकी पुत्रवधू बाहर जाकर नाचें-गायें। जब मीरा के संगीत के साथ संतों का भी संगीत आ मिला तथा वे अपनी गुधबुध भूलकर बाहर मंदिर और संत-मंडली में नृत्य करने लगी तभी राज परिवार के लोगो ने उन्हें ऐसा करने से रोकना होगा। किंतु न मानने पर समुदाय वालों के क्रोधित होने के कारण मीरा गृह छोड़ने के लिए विवश हुई होंगी।

समुदाय छोड़ने के उपरान्त मीरा वृन्दावन में निवास करने लगी। वहाँ उनकी संगीत-प्रतिभा को प्रस्फुटित होने का और भी सुयोग प्राप्त हुआ। वृन्दावन उस युग में संगीत का प्रधान केन्द्र था। अतः यह स्वाभाविक है कि संगीत के केन्द्रस्थान वृन्दावन के संगीतमय वातावरण में मीरा का संगीत-ज्ञान और भी अधिक विकसित हो गया होगा। इस प्रकार अनुकूल वातावरण पाकर मीरा अपने युग की सर्वश्रेष्ठ कवयित्री गायिका हो गई।

राजा आसकरण

भक्तमाल तथा आइने अकबरी दोनों में राजा आसकरण का वृत्तांत मिलता है। किंतु किसी के भी वर्णन से उनके संगीत-ज्ञान पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता। राजा आसकरण के संगीत-ज्ञान को जानने के लिए हमें एकमात्र २५२ वैष्णवन की वार्ता पर निर्भर रहना पड़ता है जिसमें निम्न प्रसंग दिया गया है —

“सो वे आसकरण जी नरवरगढ़ में रहते बिनकूँ राग सुनवे को व्यमन बहुत हतो सो गान सुनायवे के लीये देश-देश के कलावंत गवैया उहाँ आवते हते और सबकूँ आदर पूर्वक सन्मान करते हते और राग की परीक्षा बहुत आछी हती।”

इस प्रसंग से यह ज्ञात होता है कि राजा आसकरण संगीत के अत्यन्त प्रेमी थे। उनको राग सुनने का व्यसन था और साथ ही वे संगीत के पारखी थे। इसी कारण दूर-दूर से गायक कलावंत उनके यहाँ आते थे। उनकी गान प्रियता की ख्याति सुन कर स्वयं तानसेन भी उनके यहाँ आया था। “ये बात तानसेन जी ने मुनी तब तानसेन जी आनकरण जी के पास आए सो आसकरण जी के पास विष्णु पद गाये।”

राजा आसकरण यह पद सुनकर मोहित हो गए और स्वयं भी वैसा ही पद सीखने का आग्रह करने लगे। गोविंद स्वामी को तानसेन का गुरु जान कर आसकरण गोविंदस्वामी के सेवक हुए और उनसे संगीत की शिक्षा ग्रहण की।

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० १५७

२. वही, पृ० १५७

“ये पद सुनके राजा आमकरण बहुत प्रमत्त भये और तानसेन सु कही जो मैंने बहुत पद सुने हैं परन्तु ऐसी विष्णुपद कोई दिन सुन्यो नहीं है भा तुमने ऐसे पद कहां ते सीखे हैं सो हम कु गिलाओ । जब तानसेन जो बोले थी गोकुल में थी विट्ठलनाथ जी, श्री गुमाई जी हैं बिनके मेवक गोविंदस्वामी हैं बिनने ऐसे सहस्रावधी पद किये हैं तब तानसेन जी * * थोड़े दिन पीछे राजा आमकरण जी कु सग लेके श्री गोकुल गए तब श्री गुमाई जी ने कही न्हाय के मंदिर में आओ जब आमकरण जी न्हाय आये अब श्री गुमाई जी ने कृपा करके आमकरण जी कु नाम निवेदन करवायो * तब तानसेन ने कही ये गोविंद स्वामी हैं जब राजा आमकरण जी नित्य गोविंद स्वामी जी के पास जाने रमणरेती में हु मग किन्धी करने ।’

वार्ता से यह तो ज्ञान होता है कि गोविंदस्वामी के सम्पर्क में आने से पूर्व ही आमकरण जी सगीत के प्रेमी तथा मच्चे पारखी थे । किन्तु वार्ता अथवा अन्य किसी भी आधार से इस बात का कुछ पता नहीं चलता कि आमकरण जी गोविंदस्वामी के नेत्रक होने से पूर्व स्वयं भी पद बना कर गाया करने थे अथवा नहीं । सम्भव है कि सगीत में अभिरुचि होने के कारण वे कलावता को बुला कर गाना सुनते रहे हो और मच्चे कलाकार की परम भी जानते हो किन्तु स्वयं न गाते रहे हो । तानसेन के सम्पर्क में उन्हें सगीत सीखने की प्रेरणा मिली और तब गोविंदस्वामी से उन्होंने सगीत की विधिवत शिक्षा ग्रहण की । प्रारम्भ में ही सगीत में अभिरुचि होने कारण गोविंदस्वामी से सगीत सीख कर वे शीघ्र ही प्रसिद्ध हो गए । वार्ता में स्पष्ट रूप से उल्लेख है कि गोविंदस्वामी के सम्पर्क में आने के उपरान्त आसकरण जी स्वयं भी भजन-कीर्तन करने लगे थे ।

सगीत तथा सेवा की विधि सीख कर आसकरण जी अपने देश लौट आए और वहाँ राज्य दीवान को सौंप कर स्वयं भगवान के भजन-कीर्तन में लीन रहने लगे ।^१

“श्री मदनमोहन जी को स्वरूप राजा आसकरण ने श्री गुमाई जी के मुखने सुन के श्री मदनमोहन जी कु पधराय के और तानसेन जी कु सग लेने राजा आमकरण अपने देश में धाये और ब्रज भक्तान के भात्र से सेवा करने लगे राजकाज सब दिवान कु सौंप दीये और श्री मदनमोहन जी की सेवा तथा कीर्तन करन लगे ।”

कुछ दिन पर्यन्त आमकरण जी नरवरगड में रह कर ही भजन-कीर्तन करते रहे । तत्पश्चात् राज्य-भ्रम में वैराग्य ले कर वे गोकुल में आ बसे । वार्ता में ज्ञान होता है कि इसके बाद में समय-समय पर आमकरण जी ब्रज के विभिन्न स्थानों परामौली, दानपाटी, ^२

१ २५२ संस्करण की वार्ता, पृ० १५७-५८

२ वही, पृ० १६६

३ वही पृ० १७२

४ वही, पृ० १७३

५ वही, पृ० १७२

गोकुल, श्रीजी द्वार^१, आदि में जाकर भगवान की लीला का गान करते थे और जैसी-जैसी लीला का अनुभव होता उसी के अनुरूप पद बना कर गाते थे —

“अब मानसी सेवा श्री गुसाईं जी की कृपा ते सिद्ध भई जब राज और घर कहा काम को है । ये विचार के भतीजे को राज्य दे दियो और श्री ठाकुर जी वस्त्र-आभूषण सब तथा पात्र श्री गुमाई जी के इहाँ पठाये दिये और आप श्री गोकुल में जाय के रहे । सब लीला के दर्शन साक्षात् होवे लगे । जैसे लीला के दर्शन होवै तैसे पद करके गावन लगे ।”^२

गंग ग्वाल

भक्तमाल तथा भक्तमाल की टीकाओं में गंगग्वाल की बहुत अधिक प्रशंसा की गई है जिनका वर्णन करते हुए नाभादास जी कहते हैं —

सखा श्याम मनभावती 'गंग ग्वाल' गंभीर मति ।
श्यामा जाकी सखी नाम आगम विधि पायी ।
ग्वाल गाय ब्रज गांव पृथक नीके करि गायी ॥
कृष्ण केलि सुख सिंधु अघट उर अंतर धरई ।
ता रस में नित मगन असद आलापन करई ॥
असवास आस 'ब्रजनाथ' गुरु भक्त चरण रज अननि गति
सखा श्याम मनभावती गंग ग्वाल गंभीर मति ॥^३

ध्रुवदास ने भी गोविंदस्वामी के साथ इनका वर्णन करते हुए कहा है —

गोविंदस्वामी गंग अरु विष्णु विचित्र बनाइ ।
पिय प्यारी को जस कह्यो राग रंग सो गाइ ॥^४

भक्तमाल की टीकाओं, भक्तिसुधास्वाद,^५ भक्तकल्पद्रुम,^६ भक्तमाल-हरिभक्ति प्रकाशिका^७ के वृत्तान्त से यह ज्ञान होता है कि ब्रजनाथ जी के विषय गंगग्वाल जी श्यामसुंदर के सखा-भाव के उपासक थे । कृष्ण भगवान की क्रीड़ा के आनंद-रम में लीन रहते थे । ब्रज-भूमि से आप को अत्यधिक प्रेम था । भगवत् कीर्तन अर्थात् गन्धर्व-विद्या में आप बहुत विख्यात

१. २५२ वर्णवन की वार्ता, पृ० १७४

२. वही, पृ० १७४

३. भक्तमाल-भक्तिसुधास्वाद, पृ० ८६५, छप्पय सं० १६२

४. भक्तनामावली, पृ० ३

५. भक्तमाल-भक्तिसुधास्वाद, पृ० ८६५ छं० सं० १६२,

६. भक्तमाल-भक्तकल्पद्रुम, पृ० ३५२

७. भक्तमाल-हरिभक्तिप्रकाशिका, पृ० ६५२

थे । राधाकृष्णदास ने आप की महान कवि माना है । ऊपर लिखे प्रभो से इस प्रसंग की पुष्टि होती है कि इनकी गान-कला की ख्याति सुन कर अबनीस ने वृन्दावन में इन्हें गाना सुनने के लिए बुलाया । एक वल्लभ नामक युगी गायक भी साथ में आया । दोनों के स्वर भरते ही अतिशय रस छा गया और सबके नेत्रों से प्रेमाश्रु बहने लगे । मोहित हो कर अबनीस ने इन्हें अपने साथ ले जाने का आग्रह किया किन्तु मना करने पर वलात् इन्हें अपने साथ दिल्ली ले गया । पाटम नगर के राजा हरीदाम तोमर जी राजपूत को जब यह वृत्तान्त ज्ञात हुआ तो उन्होंने अबनीस से प्रार्थना कर उन्हें बंधन मुक्त कराया । तत्पश्चात् गंग खाल पुन वृन्दावन में आकर भजन-कीर्तन में लीन रहने लगे ।

द्वितीय अध्याय

संगीत और साहित्य

संगीत क्या है ?

संगीत शब्द से भारतीय संगीत में गायन^१, वादन तथा नर्तन तीन कलाओं का बोध होता है। इन तीनों के सम्मिलित रूप को संगीत कहते हैं अथवा संगीत के ये तीनों अंग माने गए हैं -

‘गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^१

‘गीतं वाद्यं नर्तनं च त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^१

‘गीतं वादित्रं नृत्यानां त्रयं संगीतमुच्यते’ ।^१

अंग्रेजी भाषा में संगीत शब्द का अनुवाद करने में म्यूजिक शब्द का व्यवहार होता है। किंतु यूरोपीय देशों में म्यूजिक शब्द प्रायः कंठ-संगीत (Vocal Music) अथवा वाद्य-संगीत (Instrumental Music) के लिए ही व्यवहृत होता है। नृत्य, लास्य, हावभाव तथा ताल (Gesticulation) का अर्थ म्यूजिक शब्द में नहीं निकलता।

अब प्रश्न उठता है कि जब भारतीय संगीत-कला में गायन, वादन तथा नर्तन तीनों ही अंगों का समावेश है तो उसका नाम संगीत ही क्यों पड़ा। संगीत में गायन कला का

-
१. संस्कृत साहित्य में गायन तथा गान शब्द में सूक्ष्म भेद माना जाता है। वहाँ गायन शब्द प्रशंसा के लिए तथा गान शब्द संगीत के अर्थ में प्रयुक्त किया जाता है।
 २. संगीत-रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, (प्रथम भाग), प्रथम प्रकरणम्, पृ० ६, छं० सं० २१
 ३. संगीत-दर्पण, पृ० ५, छं० सं० ३
 ४. संगीत-पारिजात, पृ० ६, छं० सं० २०

संक्षेप नामि एव कठ से हैं, वादन का उभरी तन्त्रकारी से और नृत्य का शरीर की मुद्रण-कला से। स्वभावमिद्व और निरावलम्ब होने के कारण कठ-संगीत को पूर्ण तथा सर्वप्रधान और गव-संगीत तथा नृत्य को बाध-यन्त्रा की अधीनता से सम्पादित होने के कारण मध्यम माना गया है। अतः संगीत में गाने की क्रिया को सबसे अधिक महत्व दिया जाता है तत्पश्चात् वादन और नृत्य को। गायन की प्रधानता होने के कारण तीनों को संगीत कहा गया है -

‘गानस्याऽत्र प्रधानत्वात्तच्छगीतमितोरितम् ।’^१

श्री भातखण्डे जी का कथन है -

“संगीत समुदाय बाधक नाम है। इस नाम से तीन कलाओं का बोध होता है। ये कलाएँ गीत, वाद्य एवं नृत्य हैं। इन तीन कलाओं में गीत का प्राधान्य है। अतः केवल संगीत नाम ही चुन लिया गया है।”^२ किंतु जिम प्रकार साहित्य ‘सत्य-सिद्ध-मुन्दरम्’ के सहयोग से निरूपित होता है उसी प्रकार संगीत गायन, वादन एवं नृत्य के सम्मेलन द्वारा।”

संगीत के आधार

नाद-

संगीत का आधार नाद है। ‘सर्व गीत नादात्मक’ (अर्थात् नाद पर अवलम्बित) है। वाद्यनाद उत्पन्नकर्ता होने से प्रसक्त है। नृत्य, गीत तथा वाद्य के आधार से होता है। अतः ये तीनों कलाएँ ‘नादाधीन’ मानी गई हैं -

गीत नादात्मक वाद्य नादव्यवस्था प्रशस्यते।

तद्व्ययानुगत नृत्य नादाधीनमतस्त्रयम् ॥१॥^३

नाभि के ऊपर हृदयस्थान से ब्रह्मरन्ध्र-स्थित प्राणवायु में एक प्रकार का शब्द होता है उसी को नाद कहते हैं -

नाभेरुर्ध्वं हृदिस्थानान्मास्तु प्राणसक्तः ।

भदति ब्रह्मरन्ध्रान्ते तेन नादः प्रकीर्तितः ॥^४

ब्रह्माण्ड की चराचर वस्तुओं में नाद व्याप्त है। अतएव इस नाद को नाद-ब्रह्म

१ संगीत-पारिजात, पृ० ६, छ० स० २०

२ संगीत शास्त्र, पृ० विष्णु नारायण भातखण्डे, (प्रथम भाग), पृ० २

३ संगीत रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, (प्रथम भाग), द्वितीय प्रकरण, पृ० ११,

संगीत दर्पण, दामोदर, पृ० ८, श्लो० १३

४ संगीत-पारिजात, अहोबिल पृ० ६

ऐसी संज्ञा दी गई है । मूलभूत नाद-ब्रह्म ऊंकारवाचक है और इसी नादब्रह्म से संगीत की उत्पत्ति है ।

नाद के प्रकार —

नाद दो प्रकार का होता है—(१) अनाहत तथा (२) आहत —

‘आहतोऽनाहतश्चेति द्विधानादोनिगद्यते ।’

तथा—

‘नादस्तु सद्विधः प्रोक्तः पूर्वानादस्त्वनाहतः ।

×

×

×

आहतस्तु द्वितीयो सौ बाद्येष्वाघातकर्मणा ॥’

अनाहत नाद —

अनाहत नाद वह होता है जो कान के छेदों में उँगली लगाने पर सुनाई देता है ।^१ अनाहत नाद बिना किसी आधार के उत्पन्न होता है । प्राचीन आचार्यों की कही हुई रीति के अनुसार मुनिजन अनाहत नाद की उपासना करते हैं । यह नाद मुक्तिदायक तो है परन्तु रंजक नहीं है —

तत्राऽनाहतनादं तु मुनयः समुपासते ।

गुरूपदिष्टमार्गेण मुक्तिदं न तु रंजकम् ॥१६॥’

संगीत का प्रधान गुण रंजन प्रदान करना है अतः वह अनाहत नाद से असम्बद्ध है । हठयोगी मोक्ष प्राप्त करने के लिए अनाहत नाद की उपासना करते हैं ।

आहत नाद —

शास्त्रोक्त संगीत में जिस नाद का विवेचन है वह आहत नाद है । आघात स्पर्श या संघर्ष से अर्थात् दो वस्तुओं की रगड़ से अथवा टकराने से तथा बाद्ययंत्रों पर आघात करने से जो शब्द निकलता है उसे आहत नाद कहते हैं । नारद-संहिता में कहा गया है कि इसी (आहत नाद) से संगीत के स्वरों की उत्पत्ति होती है अतः पृथ्वी पर ऐसे नाद की सदा जय बनी रहे —

१. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ८

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ११

३. नादस्तु सद्विधः प्रोक्तः पूर्वानादस्त्वनाहतः

कर्णरन्ध्रे तथा नद्यां निर्भरोऽपि भवेच्चयः ॥

संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० ११

४. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ६

आहतस्तु द्वितीयो सौ वाद्येष्वधातकम्भंगा ।

तेन गीतस्वरोत्पत्ति स नादो जयते भुवि ॥^१

आहत नाद व्यवहार में रजक बन कर भव मजक भी बन जाता है—

॥ नादस्त्वाहतो लोके रजको भवमजक ॥ १७ ॥^१

नाद का ग्रहण ध्वनि से होता है । काव्यशास्त्रवेत्ताओं ने ध्वनि के चौदह सहस्र भेद किए हैं । किन्तु संगीतोपयोगी नाद का कुछ ही ध्वनियाँ से सम्बन्ध है । सभी पदार्थों के टकराने या सघर्ष होने से उत्पन्न हुई ध्वनि का संगीतपयोगी नाद नहीं कहा जा सकता । मत्थर पर थोट करने से, रेतगाड़ी की मजबूत ड्राफ्ट से तथा चपला की धमक से जो ध्वनि उत्पन्न होती है वह संगीतोपयोगी नाद नहीं कहला सकती क्योंकि उस ध्वनि में ठहराव एवं माधुर्य नहीं है । जिस ध्वनि में ठहराव एवं मधुरता हो जो श्रवणेन्द्रिय को प्रिय लगे उसे ही संगीतोपयोगी नाद कहा जाता है ।

श्रुति—

‘श्रु’ धातु जो सुनने के अर्थ में है उसमें ‘ति’ प्रत्यय लगाने से श्रुति शब्द बनता है—

इदानीं तु प्रवक्ष्यामि श्रुतीनां च विनिर्धयम् ।

शु श्रवणे चात्यपातो वितप्रत्ययसमुद्भव ॥ २६ ॥^१

श्रुतियों का कारण श्रावणत्व कहा गया है । अर्थात् जो कान से सुनाई दे तथा जिसको श्रवणेन्द्रिय या कान का परदा ग्रहण कर सके या पकड़ सके उसे श्रुति कहते हैं ।^१

संगीतवर्णकार का क्या है कि प्रथमाधान से अनुरूपन हुए बिना (अर्थात् बिना प्रतिध्वनित हुए) जो ह्रस्व (टकोर) नाद उत्पन्न होता है उसे श्रुति ममभेना चाहिये—

स्वरूपमात्रश्रवणाज्ञाबोऽनुरणन विना ।

श्रुतिरिच्छुध्यते भेदास्तस्या द्वाविंशतिर्मता ॥ ५१ ॥^१

१ संगीत पारिजात, पृ० ११

२ संगीत-वर्णन, पृ० १०

३ बृहद्देशी, मतंग, पृ० ४

४ “श्रुतयः स्युः स्वराभिन्ना श्रावणत्वेन हेतुना ॥ ३८ ॥ ,

‘श्रवणेन्द्रियग्रहणत्वाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् । (विशवावलु)”, संगीत पारिजात, अहोबल पृ० १२-१३

५ संगीत-वर्णन, दामोदर, पृ० १७

कल्लिनाथ^१ ने भी कहा है—प्रथम गुनने से जो शब्द ह्रस्व-मात्रिक (मूधम) सुनाई देता है उसी स्वर को अवयवस्वरूप वाली श्रुति समझना चाहिये —

प्रथमश्रवणाच्छब्दः श्रुयते ह्रस्वमात्रकः ।
सा श्रुतिः सम्परिज्ञेया स्वराऽवयवलक्षणा ॥^२

अभिनवरागमंजरी में श्रुति की परिभाषा निम्नलिखित प्रकार से की गई है —

नित्यं गीतोपयोगित्वमोभजेयत्वमप्युत् ।
लक्ष्ये प्रोक्तं सुपर्याप्तं संगीत श्रुतिलक्षणम् ॥^३

वह ध्वनि जो गीत में प्रयोग की जा सके और जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके उसे श्रुति कहते हैं। श्रुति की परिभाषा समझने के लिए तीन बातों का ध्यान रखना अनिवार्य है—(१) आवाज संगीतोपयोगी हो, (२) ध्वनि साफ-साफ सुनाई दे और (३) ध्वनि एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके। अतः श्रुति की परिभाषा इस प्रकार होगी—वह संगीतोपयोगी ध्वनि जो कानों को साफ सुनाई दे और जो एक दूसरे से अलग तथा स्पष्ट पहचानी जा सके उसे श्रुति कहते हैं।

यदि किसी वीणा पर स्वरों के पदों को देखें तो प्रतीत होगा कि वे सटे हुए नहीं हैं बरन् विभिन्न दूरी पर हैं। यदि और पदों को हटाकर केवल सात शुद्ध स्वरों को रखें तो देखेंगे कि सरे, मप, पध, पध के पदों के बीच में जो जगह खाली है उसमें दो तीन जगह तार पर उंगली रखकर छेड़ने से वहाँ भी सुमधुर ध्वनियाँ होती हैं। इन्हीं अंतः स्थानों की ध्वनियों को श्रुति कहते हैं। श्रुतियों को अंग्रेजी में प्रायः (Quarter tone) कहते हैं।

श्रुतियाँ २२ मानी गई हैं। (१) तीव्रा (२) कुमुद्वती (३) मन्दा (४) छन्दोवती (५) दयावती (६) रंजनी (७) रक्विका (८) रीद्री (९) क्रोधी (१०) वज्रिका (११) प्रसारिणी (१२) प्रीति (१३) मार्जनी (१४) क्षिति (१५) रक्ता (१६) सन्दीपिनी (१७) आलापिनी (१८) मदन्ती (१९) रोहणी (२०) रम्या (२१) उग्रा और (२२) धोभिणी।^४

१. “१५ वीं शताब्दि के प्रथम चतुर्थांश में (सन् १४२५ के लगभग) विजयनगर के राजा देवराज के दरबार में लक्ष्मीधर पंडित के पुत्र प्रसिद्ध संगीतज्ञ और विद्वान कल्लिनाथ रहते थे। कल्लिनाथ ने शार्ङ्गदेव के ‘संगीतरत्नाकर’ पर एक बड़ी टीका लिखी है।”

उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखण्डे, पृ० १३

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १४

३. अभिनवरागमंजरी, पं० विष्णुशर्मा विरचित, पृ० ३, छं० २६

४. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० १७, श्लोक ५३-५६; संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० १३-१४

स्वर -

जो नाद श्रुति उत्पन्न होने के पश्चात् तुरन्त निवृत्तता है, जो प्रतिध्वनि रूप प्राप्त करके मधुर तथा रजन करने वाला होता है, जिसे अन्य किसी नाद की अपेक्षा नहीं होती तथा जो स्वतः स्वाभाविक रूप से श्रोताओं के मन को आकर्षित कर ले उसे स्वर कहते हैं -

श्रुत्यनन्तरभावो यः स्निग्धोज्ज्वलनात्मकः ।

स्वतोर रजयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते ॥२६॥^१

श्रुत्यनन्तरभावित्वं यस्यानुरणनात्मकम् ।

स्निग्धरश्मि रजकश्चासौ स्वर इत्यभिधीयते ॥२७॥

स्वयं यो राजते नादः स स्वरः परिकीर्तितः ॥२८॥^१

रजयति स्वतः स्वान्तः श्रोतवामिति ते स्वराः ॥२९॥^१

ध्वनि में निरन्तर भग्न या गूँगुनाहट से कोई ध्वनि किसी ऊँचाई पर पहुँच कर बहा स्थापित रहे उसे सगीत के स्वर कहते हैं। स्वरों का परस्पर स्थान निश्चित होता है। वे प्रत्येक अपने-अपने स्थान पर निश्चर बोलने रहते हैं तथा सुनने में रजक और मधुर प्रतीत होते हैं।^१

स्वरों की सज्ञा तथा सूक्ष्म नाम -

स्वर सात होते हैं—(१) पङ्कज (२) ऋषभ (३) गान्धार (४) मध्यम (५) पचम (६) धैवत (७) निषाद।^१ इन स्वरों की द्रुमगी सज्ञा अथवा सक्षिप्त नाम कमज, रे, ग, म, प, ध, नि हैं।^१

अंग्रेजी में इन्हें Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sc कहते हैं और इनके सांकेतिक चिह्न निम्नलिखित प्रकार से हैं -

स	रे	ग	म	प	ध	नि
C	D	E	F	G	A	B

१ सगीत-रत्नाकर, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४०

२ सगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० १८

३ सगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १८

४ पङ्कजर्षभौ च गान्धारस्तथा मध्यमपचमौ ।

धैवतश्च निषादोऽयमिति नामभिरोरिता ॥ सगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १८, छ० स० ६३-६४

५. तेषां सज्ञा सरिगमपधनोत्यपराभता, सगीत रत्नाकर, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४०, श्लो० २५

६. सरो, गमौ, पधौ, निश्चस्वरा इत्यपि सतिता ॥६६॥ सगीत-पारिजात, पृ० १८

स्वर और श्रुति में अन्तर —

स्वर और श्रुति अलग-अलग नाम अवश्य हैं किंतु वास्तव में हैं दोनों एक ही । स्वर श्रुति की समष्टि है और श्रुति स्वर का अंश है । श्रुतियों से ही स्वर की उत्पत्ति होती है । पङ्क्ति में ४, ऋषभ में ३, गान्धार में २, मध्यम में ४, पंचम में ४, धैवत में ३, और निषाद में २ श्रुतियाँ रहती हैं ।^१ वे सुरीली ध्वनियाँ जिनका अन्तर (Interval) बड़ा और ठहराव अधिक होता है तथा जो एक दूसरे से अलग और स्पष्ट होती हैं स्वर कहलाती हैं किंतु जिनका अन्तर सूक्ष्म तथा ठहराव कम होता है वे ही श्रुति कहलाती हैं । श्रुतियों को तो स्पर्श मात्र ही ठहराते हैं परन्तु स्वरों का ठहराव अधिक होता है ।

अहोबल पंडित के मतानुसार श्रुतियाँ स्वरों से पृथक् नहीं हैं । स्वर तथा श्रुति में उतना ही भेद है जितना साँप और उसकी कुंडली में —

श्रुतयः स्युः स्वराभिन्ना श्रावणत्वेन हेतुना ।

अहि कुण्डलावस्तत्र भेदोक्तिः शास्त्रसम्मतः ॥३८॥^२

संगीत-दामोदर में कहा गया है कि जैसे पक्षियों की गति है ठीक उसी प्रकार स्वर में श्रुति की गति कहलाती है । श्रुति नाद के वम में तथा उसके आश्रित कला बतार्ड गई है जो सूक्ष्म रूपेण स्वर में स्थित है —

गगने पक्षिणां यद्वत्तद्वच्चव्यगता श्रुतिः ।

श्रुतिर्नदिवशा प्रोक्ता तथाद्या च कला मता ॥^३

तथा जिस प्रकार तेल में त्रिकनाहट और लकड़ी में अग्नि रहती है, आकाश में वायु बहती है और विद्युत में प्रकाश रहता है उसी प्रकार स्वर में श्रुति है —

यथा तैलगता सपिर्यथा काष्ठगतोऽनलः ।

श्रुतिः स्वरगता तद्वक्ता च को वा बदिष्यति ॥

व्योम्नि वायुर्यथा वाति प्रकाशश्चैव विद्युति ।

जायतेऽत्रोपदेशेन तथा स्वरगता श्रुतिः ॥^४

कुछ लोग श्रुति को अनुरणन विहीन ध्वनि भी मानते हैं । अर्थात् जब कोई नाद

१. चतुः श्रुति सन्नायुक्ताः स्वराः स्युः स-म-पामिधाः ॥६६॥

गनी श्रुतिद्वयोपेतौ रि-घो त्रिश्रुति कौ मती ॥६७॥ संगीत-पारिजात, अहोबल,

पृ० १८-१९

२. वही, पृ० १२

३. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० १७

४. वही, पृ० १७

उत्पन्न होता है तो उसकी आँस निकलने से पूर्व उसका जो रूप ध्वनित होना है वही श्रुति है और आँस अथवा अनुरणन युक्त जो नाद उत्पन्न होता है उसे स्वर की सजा दी गयी है ।

स्वरों के भेद —

स्वर के दो भेद होने हैं— (१) शुद्ध और (२) विकृत । शुद्ध स्वर ७ होते हैं और विकृत २२ —

शुद्धत्वविकृतत्वाम्यास्वराद्वेषा प्रकीर्तिता ॥ ६४ ॥

शुद्धा सप्त विकाराख्याद्वयधिका बिभ्रतिर्मता ॥ ६५ ॥^१

शुद्ध स्वर— २२ श्रुतियाँ में से १, ५, १०, १४, १८ और २१ पर जो स्वर होते हैं उन्हें शुद्ध स्वर कहते हैं । यथा —

स, रे, ग, म, प, ध, नि

किंतु शुद्ध मध्यम को कोमल मध्यम कहते हैं ।

विकृत स्वर—विकृत स्वर दो प्रकार के होते हैं (१) कोमल और (२) तीव्र ।

कोमल स्वर—शुद्ध स्वर से नीचे उतरने पर वह कोमल स्वर हो जाता है ।

यथा— रे, ग, ध, नि

तीव्र स्वर—शुद्ध स्वर में ऊपर चढ़ने को तीव्र कहते हैं । यथा — म

स्वर प्रकार —

स्वर चार प्रकार के माने जाते हैं —वादी, सवादी, विवादी और अनुवादी —

चतुर्विधा स्वरावादी सवादी च विवादापि ।

अनुवादी च वादी तु प्रयोगे बहुलस्वर ॥ ४६ ॥^२

वाद्यादिभेभिन्नाश्चतुर्विधास्ते स्वरा कथिता ॥ ६८ ॥^३

वादी स्वर— राग में जो स्वर अन्य-अन्य स्वरों की अपेक्षा अधिक महत्व का हो, राग के स्पष्टीकरण तथा उसकी सुन्दरता की श्रद्धा करने में जिस स्वर का अत्यधिक प्रयोग हो और जिसमें राग का स्वरूप प्रकट हो उसे वादी स्वर कहते हैं । राग में वादी स्वर को राजा की उपाधि दी जाती है ।^४ इसी स्वर से राग के नाम नया माने का समय निश्चित किया जाता है ।

१ वही, पृ० १८

२ संगीत रत्नकार, शाङ्गदेव, (प्रथम भाग), तृतीय प्रकरण, पृ० ४२

३ संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० २६

४ रागोत्पादनशक्तेर्वदन तद्योगोवादी ॥ ६८ ॥

संवादी स्वर—राग में जिस स्वर का प्रयोग वादी स्वर से न्यून तथा अन्य स्वरों की अपेक्षा अधिक हो उसे संवादी स्वर कहते हैं। इसको राग का प्रधान मंत्री कहा जाता है।^१

विवादी स्वर—जिस स्वर के प्रयोग से राग के रूप में अंतर पड़ता है अथवा जिससे हानि होने की संभावना होती है उसे विवादी स्वर कहते हैं। विवादी स्वर का अधिक प्रयोग राग की रंजकता, एकरूपता तथा उसके रस को भंग करता है अतः इसे वैरी के सदृश्य कहते हैं। साधारणतः ऐमे स्वर को वर्ज स्वर मानते हैं। कभी कभी रंजकता बढ़ाने के लिए विवादी स्वर का तनिक सा पुट दे दिया जाता है।

अनुवादी स्वर—शेष स्वरों को अनुवादी स्वर कहते हैं। ये अनुयायियों के सदृश्य हैं जिनको प्रजा की उपाधि दी जाती है।

‘भृत्य तुल्या अनुवादी’^२

अचल स्वर—जो स्वर अपने निश्चित स्थान को नहीं त्यागने एक ही स्थान पर स्थिर रहते हैं और कभी विकृत नहीं होने वे अचल स्वर कहे जाते हैं। संगीत शास्त्र में स और प अचल स्वर कहे गये हैं।

ग्राम—

स्वरों के समुदाय को ग्राम कहते हैं। ग्राम मूर्च्छना के आधारभूत होते हैं—

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ॥ १ ॥^३

ग्रामः स्वरसमूहः स्यान्मूर्च्छनादेः समाश्रयः ॥ ७५ ॥^४

अथग्रामास्त्रयः प्रोक्ताः स्वरसन्दोहरूपिणः ॥ ६८ ॥

मूर्च्छनाधारभूतास्ते पञ्चग्रामस्त्रिपूतमः ॥ ६८ ॥^५

ग्राम तीन होते हैं—पङ्कज, मध्यम तथा गांधार—

पङ्कजमध्यमगांधारसंज्ञाभिस्ते समन्विताः ॥ ८० ॥^६

बहुलस्वरः प्रयोगे भवातीहि राजा च सर्वेषाम् ॥ ६६ ॥ संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० २८;

प्रयोगो बहुधा यस्य वादिनं तं स्वरं जगु ॥ ७६ ॥

राजत्वमपितस्येति मन्यः संगिरन्तिहि ॥ ८० ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २१

१. तस्यामात्यस्तु संवादीवादिनो राजसंज्ञिनः ॥ ८३ ॥ संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० २४

२. वही, पृ० २४, श्लो० ४८

३. संगीत-रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, (प्रथम भाग), चतुर्थप्रकरण, पृ० ४५

४. संगीत दर्पण, दामोदर. पृ० २३

५. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २८

६. वही, पृ० २८

गाधार ग्राम देवलाक में है ।^१ इस लोक में दो ग्राम हैं—पहला षड्ज तथा दूसरा मध्यम ।^२

मूर्च्छना —

सात स्वरो के क्रमान्वित आरोहण-अवरोहण को मूर्च्छना कहते हैं । मूर्च्छना ग्राम के आश्रित होती है । ग्राम को नीचे से ऊपर और ऊपर से नीचे तक बजाना ही मूर्च्छना कहलाता है ।

दर्पणकार का कथन है कि सात स्वरो का क्रम से आरोह तथा अवरोह करना मूर्च्छना कहलाता है, सात ग्राम होने हैं और उनमें से प्रत्येक में सात-सात मूर्च्छनाएँ होती हैं —

अमास्वराणां सप्तानामारोहेष्वारोहणम् ।

मूर्च्छनैस्तुच्युते ग्रामत्रये सा सप्तसप्त च ॥ ६२ ॥^३

अहोबल पण्डित मूर्च्छना का सङ्गण निर्धारित करते हुए कहते हैं —

‘जब स्वरो का अवरोहण (षड्ज से निषाद तक चढ़ना) और अवरोहण (उसी भाँति ऊपर से नीचे उतरना) होता है तब लोक में उसे पङ्क्तिग्रन मूर्च्छना कहते हैं और वह ग्राम पर आश्रित होती है —

आरोहश्चावरोहश्च स्वराणां जायते यदा ।

सा मूर्च्छना तदा लोके प्राहुर्ग्रामाख्य बुधा ॥ १०३ ॥^४

तान —

रागो के स्वरूप स्वरूप को तानने, विस्तृत करने तथा फैलाने को तान कहते हैं । तान दो प्रकार की होती है—(१) शुद्ध तान और (२) कूटतान ।

शुद्ध तान —

जब शुद्ध मूर्च्छनाओं को पाडव (पद्मस्वरोपेत) एवं ओडव (पद्मस्वरोपेत) किया जाता है तब उन्हें शुद्ध तान कहते हैं —

१ सगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० २६ तथा सगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ३०, श्लोक ५०

२ तो द्वी घरातले तत्र स्यात्षड्ज ग्राम आदिम ॥ १ ॥

द्वितीयो मध्यमग्रामस्तत्रोर्नयनमुच्यते ॥ २ ॥

सगीत-रत्नाकर, गङ्गादेव, चतुर्थ प्रकरण, पृ० ८४

३ सगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ३३

४ सगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ३३

अलंकार —

नियमित वर्ण समुदाय को अलंकार कहते हैं। अलंकार में क्रमानुसार स्वरों के सगुम्फन से राग की शोभा में वृद्धि की जाती है —

विशिष्टवर्ण संदर्भमलंकारं प्रचक्षते ॥ १६४ ॥^१

क्रमेण स्वरसन्दर्भमलंकारं प्रचक्षते ॥ २२१ ॥^२

पकड़ —

जिस स्वर समुदाय से किसी राग का बोध होता है उसे पकड़ कहते हैं। उदाहरण-
स्वरूप —

राग यमन में— ग, रेसा, निरेग, रेसा ।

राग आसावरी में— रे, म, प, निध, प ।

जाति —

स्वरों के नाम वाली सात शुद्ध जातियाँ होती हैं। जिनके नाम हैं—(१) पड़जा (२) ऋषभी (३) गान्धारी (४) मध्यमा (५) पंचमी (६) धैवती और (७) नैपादी।^३

मेल या ठाट —

किसी भी प्रकार के स्वरों का एक समूह मेल (ठाट) कहलाता है। मेल राग को प्रकट करने की शक्ति रखता है —

मेल स्वरसमूहः स्याद्रागव्यञ्जनशक्तिमान् ॥ ३२६ ॥^४

राग —

राग शब्द की उत्पत्ति रञ्ज धातु से हुई है जिसका अर्थ है प्रसन्न करना। मतंग मुनि ने अपने संगीत ग्रंथ 'बृहद्देशी' में राग का लक्षण इस प्रकार दिया है —

१. वही, पृ० ६६.

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ५७

३. शुद्धाः स्युजतियः सप्तताः पड़जादिस्वराभिधाः ।

अथा पड़जा तु विज्ञेया द्वितीया चपिभी स्मृता ॥ २६७ ॥

गान्धारी तु तृतीया सा चतुर्थी मध्यमा परा ।

पंचमी पंचमी ज्ञेयो पण्ठी तु धैवती पुनः ॥ २६८ ॥

सप्तमी स्यात्तु नैपादीतासां लक्ष्म च कथ्यते ॥ २६९ ॥ संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ८५

४. संगीत पारिजात, अहोबल, पृ० ८६

स्ववर्णं विशेषेण ध्वनिभेदेन या पुन ।

रज्यते येन य कश्चित् स राग समत सताम् ॥^१

अर्थात्—वह ध्वनि जो स्वर और वण द्वारा शोभित हो और जिसमें रजकता हो उसे राग कहते हैं ।

सगीत-रत्नाकर में राग की परिभाषा इस प्रकार की गई है —

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविनूयित ।

रजको जनयित्ताना स राग कथितो बुधं ॥^२

अर्थात्—ध्वनि को वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर तथा वण द्वारा सौंदर्य प्राप्त हुआ हो और जो सुनने वालों के चित्त को प्रसन्न करे उसे राग कहते हैं ।

सगीत पारिजात में कहा गया है —

रजक स्वरसदृशो राग इत्यभिधीयते ॥३३६॥^३

अर्थात्—स्वरो का एक रजक-सदृश (सुमगटित समूह) राग कहलाता है ।

राधागोविंद-सगीत-सार ग्रंथ के सातवें रागाध्याय में राग का सम्पन्न इस प्रकार प्रस्तुत किया गया है —

“तथा प्रथम राग को लक्षण लिख्यते । जो धुनि वीणानि ते अथवा कठत उत्पन्न होय और साती स्वर वै जुक्त होय अरु स्थायी आदि मानो स्वर के च्यागो वर्ण अलकार जामे युक्त होय । या रीति सौ श्रोतान को चित्त को अनुरजन करे सो राग जानिये ।

×

×

×

अथ मतग मुनि के मत सो राग को लक्षण कहन है । जो स्वर ध्वनिनियुक्त अपने भेदन सो मन को अनुरजन करे ताको राग कहन है ।

×

×

×

ऐसीई सोमनाथ मुनि सकल कला प्रवीण है सो राग लक्षण कहन है । इहा प्रसिद्ध स्वर ताल सो मिल्यो पुनि होय सो राग जानिये । या राग को सुनि के कोई प्रमत्त होत है अरु कोई ऐंसे कहत हैं कि ऐ राग हमको रुचत नाही । याने अनुरजन ता आप अपनी

१ बृहद्देशी, मतग, पृ० ८१, छ० स० २८०

२ सगीत-रत्नाकर, (भाग २), पृ० २

३ सगीत-पारिजात, अहोबिल, पृ० ६१

इच्छा सो होय है । यासो राग को स्वर तालयुक्त धुनि है । अपनी रुचि सो अनुरंजन है ।”
संगीत-दर्पण के रचयिता भर्तृ विहारी लाल ने राग का वर्णन करते हुए कहा है—“राग कहै जाके गान करे सै मन की अत्यन्त प्रसन्नता होवै और दुष्मन को मुननै सो हट जावै सो राग ।”^१

श्री सोरोन्द्र मोहन टैगोर ने राग की परिभाषा बतलाते हुए कहा है—“जो ध्वनि विशेष स्वरवर्ण विभूषित होकर बराबर लय में गमक, मूर्च्छनादि जोग से वादी, त्रिवादी सम्वादी और अनुवादी के हिसाब से कण्ठ अथवा यंत्र में पयदा होता, उसको राग कहते हैं । राग और रागिनी इन दोनों को अक्सर राग कहते हैं ।”^२

राग उस गाने या वजाने को कहते हैं जो अपने माधुर्य से प्राणिमात्र के हृदय को आकर्षित कर ले चाहे वह कण्ठ से गाया जाय या किसी वाद्ययंत्र पर बजाया जाय । किंतु सौंदर्य और आकर्षणरहित गायन अथवा वादन को राग नहीं कह सकते । स्वरों के कुछ मेन को जो माधुर्य उत्पन्न कर सके राग कहते हैं । राग की परिभाषा भलीभाँति हृदयंगम करने के लिए तीन विशेषताओं का ध्यान रखना चाहिए —

१. ध्वनि अर्थात् आवाज की विशिष्ट रचना,
२. स्वर और वर्ण (गायन क्रिया) का होना तथा
३. रंजकता का होना ।

अतः राग की परिभाषा इस प्रकार होगी —

“ध्वनि अर्थात् आवाज की वह विशिष्ट रचना जिसे स्वर तथा वर्ण (गायन क्रिया) द्वारा सौंदर्य प्राप्त हुआ हो और जो रचना सुनने वालों के चित्त को प्रसन्न करे उसे राग कहते हैं ।”^३

संगीत की व्यापकता

किसी ने एक रमणी से कहा—‘God’s rarest blessing is after all a good woman’ (ईश्वर का सबसे बड़ा आशीर्वाद है सुशीला स्त्री) । उस स्त्री ने तत्काल उत्तर दिया—‘Rather than that is good music’ (उमसे भी अधिक सुन्दर संगीत) ।

१. राजस्थान में रचित हिंदी का सबसे बड़ा संगीत ग्रंथ-लेख, अगरचन्द नाहटा, संगीत, फरवरी-५३, पृ० १८२
२. संगीत-दर्पण, भर्तृ विहारीलाल, हिंदी संग्रहालय, हिंदी-साहित्य-सम्मेलन में सुरक्षित हस्तलिखित प्रति
३. गोतावली, सोरोन्द्र मोहन टैगोर, पृ० १०
४. संगीत-कौमुदी, (प्रथम भाग), विक्रमादित्य सिंह निगम, पृ० ४२

अखिल विश्व ही संगीतमय है। संगीत का प्राण-बीज नाद है। यह उस अखिल ब्रह्माण्ड के प्रत्येक कोण में जिससे इसका निर्माण हुआ है उसी प्रकार व्याप्त है जिस प्रकार अग्नि में उष्णता निहित है। वाक्यप्रदीप के प्रणेता भर्तृहरि ने सृष्टि को नाद का विवर्त माना है।^१ तांत्रिकों का कथन है कि नाद से परे सृष्टि का निर्माण ही असम्भव है। समस्त विश्व-ब्रह्माण्ड नाद और विन्दु (Vibration and rotation) का परिणाम है। इस नाद में ताल युक्त गति (Rhythmic movement) भी है। इस दृष्टि से देखने पर संगीत की व्यापकता का महत्व अनायास ही प्रकट हो जाता है।

विश्व की उत्पत्ति के विषय में इस प्रकार का सिद्धांत केवल तांत्रिक मन सम्मन ही नहीं है बरन् भारतीय पद दर्शनों में भी विविध स्थानों पर विश्वसृष्टि का विवेचन किया गया है और वह भी नामभेद को छोड़कर प्रायः कुछ ऐसे ही सिद्धान्तों को स्वीकार करता है। वैशेषिक दर्शन इस सवय में विशेष रूप से उल्लेखनीय है जिसमें माना गया है कि पञ्चतत्त्वों का अग्निमय जो व्यक्ता शक्ति का प्रादुर्भूत रूप है वही आदिनाद का मूल है और वही सृष्टि का भी मूल है।

संगीत की इसी व्यापकता को लक्ष्य कर पं० ओकारनाथ ठाकुर ने कहा है—“संगीत पृथ्वी का विषय नहीं है। घण्ट आकाश का गुण है। जितना आकाश विशाल है नाद (संगीत) भी उतना ही विदग्धव्यापी है। नाद की सहर्ष ही अमरीका से भी फैलती हुई हमारे कानों तक जाती है। भगवान् कृष्ण के आदेश और उपदेश आज भी अनन्त आकाश में गूँज रहे हैं।”

संगीत सृष्टि का मूलन-वर्तक है और प्रलय के उपरान्त सृष्टि के विनष्ट हो जाने पर संगीत का अस्तित्व रहता है। सन् १९५४ के अन्तर्राष्ट्रीय संगीत पुरस्कार में सर्वश्रेष्ठ घोषित की जानेवाली कुमारी हिल्लियोम का विश्वास है कि “संगीत अनादि है, इसका जन्म स्वर्ग के नाद प्राण में हुआ है। इसीलिए इसमें स्वर्गीय तत्त्व है। जब सृष्टि की प्रलय होनी है उस वकन भी संगीत की मधुर ध्वनि समाप्त नहीं होती। संगीत के विनाश गर्भ में ही पुनः नवीन सृष्टि का सृजन होता है।”^२ मिन्दन ने “पैराडाइज लान्ट” में संगीत से विश्व सृजन की अनुभूति की है। स्टीबेंसन अपने “थेनमपादप” नामक लेख में संगीत से समार की स्थिति स्वीकार करते हैं। ड्राइजन ने सेंट अमीलिया में सृजन और लय दोनों का संगीत द्वारा होना बताया है।

न केवल धेतन सृष्टि ही पश्युत अष्ट सृष्टि भी संगीतमय है। अष्ट-जगत् जगत में जहाँ-जहाँ दृष्टि डालिए संगीत के गन्त स्वरों का समाना-वेषा दिखाई देता है। कवियों

१ विजयसमृति ग्रन्थ, भारतीय संगीत का विकास, ठाकुर जयदेव सिंह पृ० ७७७

२ संगीत, मार्च १९५३, पृ० २५६

३ संगीत, फरवरी १९५५, ‘संगीत की स्वरलहरियों पर मुँह भी बोल उठते हैं’, उमेश जोशी, पृ० ३०

की चिटकान, मलयानिन्न की सुकुमार गति, सरिताओं की कलकल ध्वनि, वायु के झोंकों से आंदोलित वृक्षावली के पत्तों की खड़खड़ाहट, चंचल समीर की सनसनाहट, अमावस्या की गहन निशा, समुद्र-गर्जन तथा विशाल आकाश के तारों की झिलमिलाहट में दिव्य संगीत का अनुभव कर किसे आनंद प्राप्त नहीं होता । “प्रकृति जब तरंग में आती है तब वह गान करती है । उसके गीतों में हृदय का इतिहास इस प्रकार व्याप्त रहता है जैसे प्रेम में आकर्षण, श्रद्धा में विश्वास और करुणा में कोमलता ।.....प्रकृति संगीतमय है । ग्रह-गण एक नियत कक्ष में फिरकर उस संगीत का कोई स्वर मिट्ट कर रहे हैं । भरनों का अविराम नाद पत्तों की मर्मर ध्वनि, चंचल जल का कलकल, मेघ का गरजना, पानी का छमाछम बरसना, आँधी का हाहाकार, कनियों का चिटकना, विधुवृक्ष समुद्र का महारव, मनुष्य की भिन्न-भिन्न भाषाएँ और विचित्र उच्चारण, खग, पशु, कीट-पतंग आदि की बोलियाँ ये सब प्रकृति के उस संगीत के सहायक मन्द्र और तार स्वर तथा लय हैं, वज्रपात थाप है और नदियों का प्रवाह मूर्च्छना है ।”

पशु-पक्षी जब आनंदविभोर हो जाते हैं तब उनका स्वर संगीतमय हो जाता है । भीरों की गुजार, बुलबुल की श्रुति-मधुर चहचहाहट, पक्षियों के साध्यगीत, कोयल की मधुर पंचम तान और मोर की मादक गति में कितना रागीत निहित है । नारद-संहिता में कहा गया है कि — ‘चिड़ियाँ, भीरे, पतंगे, हरिण आदि सभी जीव गाते हैं अतः संगीत सर्व दिशाओं में व्याप्त है ।’ संगीत-दर्पणकार के मतानुसार मयूर, चातक, वकरा, क्राँच, कोकिल, मेढक और हाथी ये क्रम से षड्जादिक सप्त स्वरों का उच्चारण करते हैं । अर्थात् मोर षड्ज का, चातक ऋषभ का, वकरा गांधार का, क्राँच मध्यम का, कोकिल पंचम का, मेढक धैवत का और हाथी निषाद स्वर का उच्चारण करते हैं ।

पशु-पक्षियों में ही नहीं प्रत्युत मानव समाज पर दृष्टिपात करें तो विदित हो जायगा कि प्रकृति की सुरम्य गोद में क्रीड़ा करते हुए अरण्यवासियों से लेकर मुसंस्कृति तथा सभ्यता की गोद में पले मानवों तक में संगीत का अस्तित्व मिलता है । “मानव जीवन के तो प्रत्येक

१. कविता-कौमुदी, (तीसरा भाग), ग्रामगीत, रामनरेश त्रिपाठी, पृ० ६६

२. खगाः भृंगाः पतंगाश्च कर्णादयोऽपि जन्तवः

सर्व एव प्रगीयन्ते गीतव्याप्तिदिगन्तरे ॥ संगीत-पारिजात, अहोवाल, पृ० २

३. मयूरश्चात्तकश्छागः क्राँचकोकिलदर्दराः ।

गजश्च सप्त षड्जादीन् स्वरानुच्चारयत्यमी ॥

षड्जं वदति मयूरः पुनः स्वरमृषमं चातको ब्रूते ।

गांधाराख्यं छागो निगदति च मध्यमं क्राँचः ॥

गदति पंचममचित्ताक् पिको रटति धैवतमुन्मददर्दरः .

शृणुसमाहृतमस्तक्रकुन्जरो गदतिनासिकया स्वरमंतिमम् ॥

संगीत-दर्पण, दामोदर पंडित, पृ० ७०, इत्थो० सं० १६६-७१

क्षण में संगीत भरा पड़ा है। शिशु के रोदन में स्वरों का चढ़ाव-उतार है। उसके हावभाव में नृत्य की अमर्य्य मुद्राये भरी पड़ी हैं। लोरिया के स्वरों में शिशु को सुलाने की शक्ति है। बालपन में खेलकूद के गीत, कवायद के गीत, राष्ट्रीय के गान और इसी श्रेणी के अन्य अनेक क्रियाशील गीतों का महत्व रहता है। युवावस्था में मूढम भावों की अभिव्यक्ति के लिए संगीत के बराबर किसी वस्तु में भी शक्ति नहीं है। एक हुए विमानों व मजदूरों की संगीत में ही सार्वना और नवोत्साह प्राप्त होता है। भारी बोझ उठाने या ढोने में लय और स्वर के प्रभावशाली प्रयोग कितनी सहायता पहुँचाने हैं। लोकगीतों ने तो लोकजीवन का निर्माण किया है। गाव वालों का तो भोजन और प्राण ही संगीत है। नागरिक जीवन में संगीत के शास्त्रीय रूप की साधना भी होती है। मनोरजन का विषय तो वह है ही साथ ही कितने ही प्राणों उनके द्वारा जीविकोपार्जन भी कर रहे हैं।^१ संगीत मानव-जीवन के रंग-रंग में इतना व्याप्त है कि जब प्राणी ह्यातिरेक से प्रफुल्लित हो जाते हैं तब तो उनकी थापी में संगीत मुखरित हो ही जाता है। बरन् करुणा के जावेस में अपने प्राणप्रिय पति तथा अपने आत्मज के वियोग में भी स्त्रियाँ संगीतमय बिनाप करती हैं। ननमस्तक दीनों की करुण आह में, वीरा के सिंहनाद तथा रणघोष में संगीत निहित है। यही नहीं रजनी के नीरव अक्षकार में नागरिकों की जनसंघर्ष की रसा करने वाले प्रहरी जब यह कहते हैं - 'मोने वाले जागते रहो' तब उनके इन शब्दों में भी संगीत की ध्वनि का स्पष्ट अनुभव होता है।

जन्म से लेकर मृत्यु पयन्त हिन्दुओं का समस्त सामाजिक जीवन संगीतमय है। भारतीय जीवन के प्रत्येक मंगलकाय से संगीत की लटियाँ गुंथी हुई हैं। नवोदित शिशु के रोने की प्रथम ध्वनि के साथ ही डोल-मजीरे की टांग पर उठन हुए संगीत के मामूहिक स्वर सुनाई देने लगते हैं और जागन के बाहर से शहनाई की मंगल ध्वनि गुंजरित होने लगती है। माँ की लोरियों की गुनगुन सम्पूर्ण घर में व्याप्त होजाती है। जीवन के विकास के साथ संगीत की क्षार भी जाने बढ़ती जाती है। नामकरण, अन्नप्राशन, मुडन, यमोपवीत, पाणिग्रहण आदि सुस्कारों तथा उपसंस्कारों के मध्य संगीत के स्वर गुंजते रहते हैं।

मागलिक पर्वों तथा उत्सवों में मनोरजन के लिए तो संगीत प्रमुख है ही, प्रत्येक परिश्रम के काम के साथ भी गीत लगा हुआ है। राही पथिक संगीत के स्वरों में लौन हो कर थपती थकावत भूल जाते हैं। दुलहिन को पिया के देश पहुँचाने के लिए पानकी ले जाते हुए कहार गीत गा-गाकर राह काटते हैं, चरबाहा अपनी गोओं को चराने हुए सुनसान जंगल में अपने गीतों से पेड़ पत्तों तक को जगाता रहता है।

मानव ही क्यों स्वयं जो मंगलमय रूप में पूजित है, ऐसे मनुष्य के देवी-देवता भी संगीत-रस-सृष्टा, संगीत रस परिपोषक, संगीत-रस पिपासु तथा संगीत-प्रेमी हैं। देवपि की

वीणा की झंकार और देव-महिमा-संकीर्तन देवतार्थों के मनोरंजन का एक अपरिहार्य अंग है। भिव जी का डमरू तांडव-नृत्य की आत्मा है, देवी सरस्वती अपनी मधुर वीणा के साथ मुग्धो-भित हैं। ब्रजेश्वर श्रीकृष्ण की भुवन-मोहिनी मुरली तो मुविख्यात है ही। यह अकारण ही नहीं है। इसका यही तात्पर्य है कि मानवीय शिक्षा की कर्मांटी एकमात्र पुस्तकीय ज्ञान ही नहीं है। वरन् यह भी अनिवार्य है कि उसकी मानसिक वृत्तियों का ऐसा परिमार्जन हो गया हो कि उसे बेराग की कोई भी बात अच्छी न लगे, उसकी हृदयतंत्री के तार सर्वदा ही मधुर राग से रंजित रहें।

संगीत की महत्ता

संगीत की महत्ता किसी से छिपी हुई नहीं है। 'संगीत 'कं न मोहयेत्' संगीत किस को मोहित नहीं करता। अन्तर की सत्य भावना तथा अनुगम महित यथार्थ स्वरूप में गायन अथवा वादन द्वारा प्रस्तुत किया हुआ संगीत जड़ और चेतन दोनों पर समान रूप में प्रभाव डाले बिना नहीं रह सकता। भागवत् में कहा गया है कि श्रीकृष्ण के मुरली-वादन से यमुना का चंचल जल भी शांत और स्थिर हो जाता था —

नद्यस्तदा तदुपधाय मुकुन्दगीतमावर्तं लक्षित मनोभद्रमग्न वेगाः ।

आलिंगनस्य गितमूर्ति भुजैर्नरारैर्गृह्णन्ति पादयुगलं कमलोपहाराः ॥^१

(भगवान् श्रीकृष्ण की वंशी का स्वर सुनकर अचेतन नदियाँ भँवर के रूप में अपना कामोच्छ्वास प्रकट कर रही हैं। इसीलिए उनका वेग रुक गया है और वे आलिंगन के लिए तरंग रूपी भुजाओं में कमल के उपहार लेकर भगवान् के चरण छू रही हैं।) इसमें चाहे काव्यकला का अतिरेक ही क्यों न हो किन्तु वनस्पति-विज्ञान के आचार्य सर जगदीशचन्द्र बसु ने अपनी प्रयोगशाला में ऐसे यंत्र बनाये हैं जिनसे भनी-भाँति परीक्षा की जा सकती है कि संगीत सुनकर वृक्ष भी प्रफुल्लित होते हैं। इस प्रकार का एक प्रयोग श्री बसु की प्रयोगशाला में संगीत मार्तंड श्री ओकारनाथ ठाकुर द्वारा हुआ था। श्री बसु ने ओंकारनाथ जी से एक मुरझाये हुए पीपे के सन्मुख भैरवी गाने को कहा। भैरवी की ध्वनि को सुनकर पीपे में इस प्रकार के चिन्ह दिखायी दिये मानों उस अपूर्व सांद्रता मिली हो। ठाकुर जी ने वृक्षों पर किए गए संगीत के प्रयोगों की सफलता का वृत्तांत बताने हुए लेखिका को यह भी बताया कि भैरवी राग गाते समय उन्होंने देखा कि पीपों की कोंपलों पर नवीन चमक आ गई थी। ठाकुर जी की यह सफलता कोई कपोल कल्पना मात्र ही नहीं है। हमारे भारतीय समाज में तो संगीत की कर्मांटी ही यह है कि जड़दीप तक उनसे प्रदीप्त हो उठें।

मुन्दर स्वरों से वैँघा हुआ तंत्री का नाद जत्र रंजक-राग बनकर प्रादुर्भूत होता है

उस समय उसके स्वरो में हृदय को झट्ट कर देने की इतनी शक्ति होती है कि पशु पक्षी भी उस पर मोहित हो जाते हैं। पशु मनुष्य की भाषा समझने में असमर्थ है किंतु संगीत के स्वर-मधुदायो का उन पर गहन प्रभाव पड़ता है। नाद के माधुर्य से ही तो रीझकर मृग बहेलियों का लक्ष्य बनता है।^१ कोष से फुफ्फुआरता हुआ सर्प महुआर की मधुर ध्वनि सुनकर आनंद से फण निकाल कर डोलने लगता है। कहा जाता है कि श्रीकृष्ण ने मुरली की ध्वनि तथा नृत्य-संगीत के माध्यम से ही काशिय नाग को वश में किया। उदयन ने अपनी वीणा के स्वरो से हाथियों को वशीभूत किया। वैजूबावरे ने तोड़ी राम गाकर मृगछीने वश में किए। आधुनिक युग में प्रसिद्ध है कि खान साहब बन्देअली खा ने रदवीणा (वीन) के वादन द्वारा उद्दण्ड बारहमिगे को वश में किया। वडोदा में मृदंगाचाय खान साहब नासिरखान ने मृदंगवादन से मदमत्त गजराज को वशीभूत किया। बन्देअली खा के विप्य चुन्नाजी ने गौरी राग से पक्षियों का माहित कर लिया। घरमपुर राज्य के स्व० श्री विजयदेव महाराज के काफ़ी स्व० श्री प्रभातदेव जी ने अपने वीन-वादन द्वारा शिवानय के चौक में एक घंटे तक विद्यालकाय विपधर नागराज को मस्ती में डुबाये रखा। प० ओंकारनाथ ठाकुर जी का कहना है कि काफ़ी राग के कोमल स्वरो का प्रभाव जानवरों पर खूब पड़ता है।^१

प्रयाग में नैनी की पशुशाना में यह प्रयोग किया गया था कि गायों का दूध दुहते समय गीतयत्र बजाया गया। उसका परिणाम यह हुआ कि गायों ने भयमुग्ध होकर दुहाना प्रारम्भ किया जिससे उनके दूध में भी वृद्धि हुई। आस्ट्रेलिया की श्रीमती दिवाना गोल्ड जगसी घोडो को अपने संगीत द्वारा मोहित कर लेती है। उनका कहना है कि घोडो को संगीत से प्रेम होता है और वे उनका संगीत सुनना पसंद करते हैं। हालीवुड की प्रसिद्ध फिल्म स्टार, प्रिम अला खा की भूतपूर्व पत्नी श्रीमती रीता हेवथ के पास गिल्डा नामक एक अत्यन्त सुंदर कुत्ता है जो भोजन करने के पश्चात् रेडियो पर संगीत का आनंद लेता है। संगीत सुनते-सुनते वह इतना मस्त हो जाता है कि झूमने लगता है। प्रतिदिन संगीत सुनने का उमका नियम हो गया है। कभी-कभी वह अपनी स्वामिनी रीता से भी गाना सुनता है। उसको संगीत के स्वरा का इतना ज्ञान है कि यदि कभी रीता बेसुरा गाने लगती है तो वह उसके भूँह पर अपना मुँह रखकर तुरन्त रोक देता है। वायलिन की ध्वनि स वह विशेष आनंदित हो उठता है।

संगीत वह कला है जो विकलित हृदय में आनंद का उद्भेक कर देती है। संगीत की स्वर लहरियाँ सुनते ही पाषाण हृदय भी सहेछा झूम उठता है। संगीत में वह नैसर्गिक शक्ति है जो मानव हृदय की कोमलतम भावनाओं को स्पर्श कर उनकी सुप्त आशाओं को जगा

२ वर्तचरस्तृणाहारविचित्र भगवतिशु पशु ।

सुस्थो लूयस्सगीते गीते त्यजति जीवितम् ॥ संगीत-रत्नाकर, शागदेव, पृ० ७,

इलोक० सं० २६

१ संगीत मार्तण्ड प० ओंकारनाथ ठाकुर संगीत कार्यालय में, संगीत, मार्च, १९४३, पृ० २५६

देती है और हृदय के किसी नीरव कोने में डूबी स्मृतियों को हरा-भरा कर देती है। कुमारी ह्वील्स योम का कथन है -

“संगीत हमारे जीवन को अनुप्राणित करता है। हमारे जीवन की निर्जीव शक्तियों को विनष्ट करके एक ऐसी अभिनव पृष्ठभूमि निर्माण करता है कि जिसमें सजीवन उत्साह के स्फुरण दीप्त होने लगते हैं और होने लगती है स्फूर्ति की उल्कायें, जो जीवन को मंगलमय एवं स्वर्णिम बना देती है।”^१ हृदय को हिला देने वाले गान मृतप्राय हृदय में संजीवन, नैराश्य में आशा, चिंता की प्रज्वलित ज्वाला में शांति तथा दुःखमय क्षणों में आनंद प्रदान कर सकते हैं। संगीत की ध्वनि के शीतल स्पर्श से व्यथित हृदय की कलुपित वेदनायें क्षण भर में लुप्त हो जाती हैं। मोक्ष को प्रदान करने वाली संगीत-कला मनुष्य के भौतिक दुःखों का अंत भी करती है। यही कारण है कि आज के युग में डाक्टर तथा मनोवैज्ञानिक भी संगीत में छिपे हुए स्वास्थ्यदायक तत्वों की खोज करने में प्रयत्नशील हैं। उनको गुलाबी और अल्ट्रावायलेट किरणों के समान संगीत में भी आरोग्यदायक गुण मिल रहे हैं। संगीत चिकित्सा अब अधिक दुर्लभ नहीं कही जा सकती क्योंकि रोग निवारणार्थ इसके बहुत से सफल प्रयोग हो चुके हैं। मनहट्टन अस्पताल के संख्या संकलन द्वारा संगीत-चिकित्सा का आश्चर्यजनक परिणाम प्रस्तुत हुआ है। संगीत के प्रयोग से ३८ प्रतिशत रोगी पूर्णरूपेण स्वस्थ हो गए, ३३ प्रतिशत आंशिक सुधर गए और २८ प्रतिशत प्रभावहीन रह गए। ओंकारनाथ ठाकुर जी का विचार है कि मारफ़िया के वजाय संगीत से पीड़ा कही शीघ्र कम हो सकती है। ठाकुर जी ने बतलाया कि उन्होंने इसका सफल प्रयोग भी करके देखा है। एक बीमार व्यक्ति को मारफ़िया का इन्जेक्शन देने के बाद भी जब नींद नहीं आई तो ठाकुर जी के गाने से उन्हें कुछ मिनट के अन्दर ही कुछ समय के लिए निद्रा आ गई। अपने गाने से मुसोलिनी को मुला देना तो ठाकुर जी के जीवन की एक सत्य तथा प्रसिद्ध घटना बन गई है। कुमारी ह्वील्स योम ने भी इस प्रकार के सफल प्रयोग किए हैं। उन्होंने स्पेन के ‘रेवीनर’ पत्र के प्रतिनिधि को बतलाया कि “इटली के ‘कैरीगिस्टी’ नगर में एक बनावट्य व्यक्ति को नींद न आने का रोग था। वह रात को बिल्कुल सोता नहीं था, इसलिए उसका स्वास्थ्य दिन-ब-दिन क्षीण पड़ता जा रहा था। कोई भी औपधि उस पर कारगर न हो रही थी। जब मैंने सुना और उसको देखा तो उसकी बड़ी बुरी दशा पाई। उसने मुझे बतलाया कि मैंने अपने इलाज में बन को पानी की तरह बहाया है किन्तु फिर भी मैं स्वस्थ न हो सका और अब मैं मीत की घड़ियाँ टिन रहा हूँ। ऐसे जीवन से तो मर जाना लाख दर्जे श्रेष्ठ है। उसकी इन बातों को सुनकर मैंने उस पर संगीत का प्रयोग किया। मैं आपसे सच कहती हूँ कि इस प्रयोग ने उस पर जादू-सा काम किया और तीन चार दिन में वह पूर्ण स्वस्थ हो गया और इतनी गहरी नींद सोने लगा कि इटली के सब

चिकित्सक भी विस्मय-मागर में डूब गये। अब वह रोजाना सोने से पूर्व सगीत सुनता है तब उसकी नींद आती है।”

सन् १९४४ में एक बार महात्मा गांधी के रोग पर भी मनहर बर्वे ने सगीत द्वारा जासानीन सफाता प्राप्त की थी। “सन् ४४ की बात है। गांधी जी उन दिनों अस्वस्थ थे। चिकित्सक अपना कार्य पूरा मुस्तैदी से कर रहे थे। श्री माहर बर्वे ने भी अपनी सेवाएँ प्रस्तुत कीं। हमारे दिन डाक्टरों रिपोर्टें सारे पत्रों में वैनर लाइन में छपीं। गांधी जी पर सगीत का आभासी प्रभाव पड़ा था। गांधी जी का ‘मौनव्रत’ था पास पड़े पुर्जे को उठाकर लिखा ‘बाप का यह सगीत तो मेरे लिए औषधि है।’”

समार के पथम थेपी के सर्जन डा. जी. डब्ल्यू. जिल का कहना है कि अनेक उत्तेजक रोग त्रिगुण सगीत द्वारा ठीक किए जा सकते हैं। सगीत के द्वारा पाचक ग्रन्थियों को बल मिलता है। कुछ तार स्वर स्वामो की गति बढ़ाने हैं, इन्हरे स्वर हृदय की गति बढ़ाने हैं। एक स्त्री प्रोफेसर ने बताया है कि सगीत से २५ प्रतिशत नेत्र शक्ति बढ़ सकती है। एक प्यानोवादन को एक मस्तिष्क चिकित्सालय में कुछ प्रयोग करने भेजा गया तो ज्ञान हुआ कि सगीत से इन्हीं प्रकृति सरल की जा सकती है, स्मरणशक्ति वापस लार्द्र जा सकती है और जीवन से पुन लगाव स्थापित किया जा सकता है। ५० ओकारनाथ ठाकुर जी का दृढ़ विश्वास है कि सगीत के द्वारा रोग दूर किये जा सकते हैं। ३० जनवरी १९५३ को सगीत-कार्यालय, हाथरस में भाषण देने हुए सगीत मातण्ड ५० ओकारनाथ ठाकुर ने सगीत के द्वारा रोगों को दूर करने के विषय में कहा था—“शरीर में मान घातु है जिनके सात रंग हैं वही मान रंग स्वरों के हैं। वही रंग सूर्य की किरणों में हैं। सप्त रंगी सूर्य के सात घोड़े होते हैं। जब सूर्य की सतरंगी किरणों से प्रभावित पानी से ही रोग दूर हो जाते हैं तो क्या सप्त-स्वरों से ऐसा नहीं हो सकता? हमें जानना होगा कि कौन घातु रोगी के शरीर में कम हो गई, उसका क्या रंग है, उसी रंग के स्वर का सगीत रोगी को सुनाया जाय तो वह स्वस्थ हो सकता है।”

मानसिक चिकित्साओं के लिए सगीत सर्वश्रेष्ठ औषधि है। मानसिक व्याधियों से पीड़ित रोगियों पर सगीत के अनुपम प्रभाव का समर्थन तथा पुष्टि करती हुई ह्वीलर योम कहती है—“आज अधिकतर मानव मानसिक चिन्ताओं के असहनीय बोझ से ग्रस्त है। ये मानसिक चिन्ताएँ ही मनुष्य को रोग ग्रस्त बना देती हैं। जबान व्यक्ति को एक दम बूझा बना कर उसके सम्पूर्ण शरीर को खोखला कर देती हैं। जो मानव मानसिक चिन्ताओं की पीडा में बीमार पड़ता है फिर उसकी औषधि से स्वस्थ होने की कम आशा रहती है। और

१ सगीत की स्वर लहरियों पर मुँह भी बोल उठते हैं, सगीत, फरवरी १९५५, पृ० ३१

२ सगीत, फरवरी १९५४, श्री मनहर बर्वे सत्य, पृ० २२२

३ सगीत, मार्च १९५३, पृ० २५६

अगर औपधि से स्वस्थ हो भी जाये तो फिर वह अधिक जीवन मार्ग पर चलने के योग्य नहीं रहता। चिन्ताओं के बोझ से उसका कच्मूर निकल जाता है। प्रायः ऐसे लोग विक्षिप्त अथवा अर्ध-विक्षिप्त हो जाते हैं या उनमें ऐसी निर्जीविता आ जाती है कि वे मुर्दे के समान और असाध्य बन जाते हैं, चिकित्सकों के पाम ऐसे रोगियों के लिए कोई उपचार नहीं रहता। मेरा यह व्यक्तिगत अनुभव है कि जिन रोगियों पर औपधि अमफल हुई है उनको संगीत से द्वारा ठीक कर लिया गया है।

इटली के 'सेवोला' नगर का एक रोगी मानसिक पीडाओं के असहनीय बोझ से गतिशून्य हो गया। उसकी नाड़ी की बड़कन भी अवरुद्ध हो गई। लोग उसको मरा हुआ समझ कर दफनाने जा रहे थे, चिकित्सकों ने जवाब दे दिया था। मैंने उसको देखा, उसकी चेष्टा की परीक्षा की। मुझे विश्वास हो गया कि इस पर मानसिक संभावता का प्रबल धक्का लगा है जिससे यह चेतना शून्य हो गया है। मैंने तत्काल ही संगीत का प्रबंध करवाया और उसके सामने दो घंटे तक 'लेविसहोरा' स्वर-लहरी अंकुत की। इस स्वरलहरी के बजने ही उसके अन्दर शूनैः शूनैः गति आने लगी और दो घंटे के पश्चात् वह पूर्ण स्वस्थ हो गया। उसके आनन पर हर्ष एवं आल्हाद की मंजुल रश्मियाँ क्रीड़ा कर रही थी। वह अब पहिले से कहीं अधिक शक्तिमय एवं स्फूर्तिमय महसूस कर रहा था। मेरे इस प्रयोग को देखकर सब लोग चकित रह गए। वास्तव में हम लोग संगीत की महान शक्ति को भूले हुए हैं। संगीत के द्वारा आप अपनी सुप्त वृत्तियों को जाग्रत कर सकते हैं और कर सकते हैं 'अस्वस्थ वातावरण' को दूर। 'अस्वस्थ वातावरण' ही मनुष्य को मुर्दा तक बना डालता है। यह दम घुटने वाला वातावरण ही मनुष्य की सम्पूर्ण शक्तियों को एक दम पंगु बना देता है। संगीत के द्वारा आप अपने जीवन को स्वस्थ और सुन्दर बनाइये। आपको मेरी बातों पर आश्चर्य तो अवश्य हो रहा होगा कि क्या संगीत के अन्दर विटामिन शक्ति है कि जिसके द्वारा शरीर स्वस्थ एवं सुन्दर बन सके लेकिन जनाब इसमें आश्चर्य की बात नहीं। यह संगीत की सत्यता की पृष्ठभूमि है। आप विश्वास करिये। संगीत के गर्भ में आपको विटामिन चाहे भले ही न मिले किन्तु आपको ऐसे सजीव तत्व अवश्य मिलेंगे जो आपके मानसिक अमन्तुलन को सन्तुलित करके आपके अन्दर उत्साह का प्रपात बहा देंगे। यह सजीव तत्व जिसको 'डोसोल' और 'ओसल' कहते हैं, इसका महत्व विटामिन से भी अधिक मानव शरीर के लिए प्रमाणित हुआ है। संगीत की लहरियों से मानव के मस्तिष्क में 'डोसोल' और 'ओसल' तत्वों का स्पन्दन होना प्रारम्भ हो जाता है जो मानव की चेतनाशून्य स्थिति को चेतनापूर्ण बनाता है। निकट भविष्य में वह दिन शीघ्र आने वाला है जब हम संगीत के उपचार से समस्त प्रकार के मुर्दों को प्राणदान दे सकेंगे और संगीत प्राणदान देने का महत्वपूर्ण अवलम्ब बन जायेगा। विश्व में संगीत की यह महान विजय होगी। चूंकि हमने संगीत के मौलिक आधारों को भुला दिया है अतएव हम उसके 'चमत्कारिक सत्य' को मान्यता देने में आज हिचकचाते हैं। लेकिन एक न एक दिन अवश्य ही विश्व को संगीत के सामने नतमस्तक होना पड़ेगा।'''

१. संगीत, फरवरी १९५५, संगीत की स्वरलहरियों पर मुर्दे भी बोल उठते हैं, उमेश जोशी, पृ० २८-२९

चार्ल्स डार्विन ने भी अपने जीवन के अंतिम क्षणों में कहा था—“यदि मुझे यह जीवन दुबारा जीवित रहने को मिलता तो मैं कम से कम सप्ताह में एक बार कुछ कविता पढ़ने और कुछ संगीत सुनने का एक नियम बना लेता। यह इसलिए कि शायद मेरे मस्तिष्क के हिस्से जो स्फूर्तिदायक हैं काम में आने रहने से वे स्फूर्तिमय रहें जा सकेंगे।” इत इच्छाओं का अभाव सुखी जीवन को हानि पहुँचाना है और यह मस्तिष्क की वृद्धि को भी चोट पहुँचा सकता है और इससे भी अधिक हमारी भावुक प्रवृत्तियों को सन्तुष्ट न कर हमारे आदर्श चरित्र को भी हानि पहुँचा सकता है।”

बेवरिज (Beveridge) का कहना है कि संगीत की स्वरलहरियाँ उनकी निर्जीव शक्तियों को विनष्ट कर हृदय को पवित्र और सुन्दर भावों से भर देती हैं।^१ ए० हंट (A Hunt) का विचार है कि निराशा हृदय के लिए संगीत औषधि के सदृश्य है।^२ जार्ज हिलियट का कथन है कि संगीत के माध्यम से प्रायः सभी प्रकार की भावनाओं का निराकरण किया जा सकता है।^३

संगीत का सम्मोहन जनसमुदाय को आत्मविभोर कर देने की अपूर्व क्षमता रखता है। उसकी हृदयप्राप्ति सीम्यता में मनुष्य तन्मय एवं आनन्दविभोर हो कर मग्न हो जाता है। गांधी जी के जीवन की एक सत्य घटना से संगीत की शक्ति का अनुभव किया जा सकता है—

“१९२१ ई० में अहमदाबाद में कांग्रेस होने वाली थी। गांधी जी को उसमें शामिल होना था और वह उसके लिए चल पड़े। पर पत्र गए मयकर कठिनाई में। लावों की जनता चाने और से उन्हें घेर कर जय बोल रही थी और सारे मार्ग को बंद किए हुए थी। सब गांधी जी के पवित्र दशन को उत्सुक थे और उनकी मोटर को बाँधे नहीं बढ़ने दे रहे थे।

गांधी जी के लिए समय पर पहुँचना अतीव आवश्यक होता था। यह उनका विशेष गुण था। पर भीड़ उनकी सुनती ही न थी और हर तरह से बहने सुनने, चिन्तनी

१ संगीत, जुलाई १९५०, शास्त्रीय संगीत और फ़िल्म संगीत पर एक दृष्टि, पुष्पोत्तम-देव आर्य, पृ० ५१६

२ “It calls in my spirit, composes my thoughts, delights my ear, recreates my mind and so not only fits me for after business but fills my heart, at the present with pure and useful thoughts, so that when the music sounds sweetest in my ears truth commonly flows the clearest into my mind”

The New Dictionary of Thoughts, Page 413

३ “Music is the medicine of the breaking heart

The New Dictionary of Thoughts, Page 414

४ “There is no feeling, except the extremes of fear and grief that does not find relief in music”

The New Dictionary of Thoughts Page 415

करने पर भी रास्ता नहीं दे रही थी। गांधी जी ने प्रार्थना की, डाटा, फटकारा पर कोई असर न हुआ। गांधी जी निराश-से हो गए, पर तुरन्त ही उन्होंने अपने पास के एक नवयुवक के कान में कुछ कहा। वह नवयुवक कांग्रेस पंडाल में गया और थोड़ी देर में अपने साथ एक भारी-भरकम शरीर और बड़ी मूंछोंवाले आदमी को साथ लेकर लौटा।

‘यदि सचमुच तुम्हारे संगीत में जादू है’ गांधी जी ने उक्त सज्जन से कहा—‘तो इस असंगठित एवं अनुशासनहीन भीड़ को प्रदर्शन से शांत करो यही तुम्हारी परीक्षा है।’ संगीत ज्ञाता वह सज्जन मान गए और उस असंख्य भीड़ के सामने उन्होंने अपना राग छोड़ा। अपनी मधुर वाणी से उन्होंने भीड़ को शांत और स्तब्ध कर दिया। भीड़ सब कुछ भूलकर संगीत में मग्न हो गई। इस बीच में गांधी जी चुपके से खिसक गए। और वाद्य-गायन खत्म होने पर ही भीड़ को अपनी भूल मालूम पड़ी।

दो दिन बाद गांधी जी ने संगीत सम्मेलन के अध्यक्ष पद से भाषण देते हुए कहा—‘संगीत लोगों को संकट से मुक्त करेगा’ और उन्होंने उपर्युक्त घटना का वर्णन किया। और वह महान् संगीतज्ञ विष्णु दिगम्बर जी थे।” यह है संगीत का आश्चर्यजनक प्रभाव।

इसी प्रकार की संगीत के महान् प्रभाव की अमिट सत्य घटना ग्वालियर के प्रसिद्ध गायक उस्ताद निसार हुसैन खाँ के जीवन में भी घटित हुई थी—

“टिकट ?

खो गया।

तो नीचे उतरो—

अच्छी बात है—कहकर मुसाफिर निरुद्धिग्न भाव से विस्तर और तम्बूरा बगल में दवा अपने दो साथियों के साथ नीचे उतरा फिर वहीं प्लेटफार्म पर आसन जमाकर बैठ गया और तम्बूरे की तारे छेड़ खड़ी आवाज में एक गीत गाने लगा। उस मुरीले गीत की मधुर ध्वनियाँ कानों पर पड़ते ही गाड़ी के और मुसाफिर भी नीचे उतर पड़े और उन्होंने गाने वाले मुसाफिर को चारों ओर से घेर लिया।

इधर गाड़ी छूटने का समय हो गया तथा गाई और इंजन ने बारबार भीटियाँ बजाई, किन्तु नीचे उतरे हुए अधिकांश मुसाफिर मधुर और मादक संगीत ध्वनियों की धारा में इतना वह गए थे कि उन्हें गाड़ी छूटने की कोई फिक्र ही नहीं रही। यदि दो-चार मुसाफिर नीचे उतरे होते तो शायद गाड़ी छोड़ भी दी जाती पर वहाँ तो सैकड़ों की संख्या में मुसाफिर उतरे हुए थे।

माजरा क्या है यह देखने के लिए जब गाई, स्टेजनमास्टर तथा अन्य रेलवे-अधिकारी

भीड़ के पास आए तब उन्होंने देखा कि एक साँ साहब तम्बूरे पर गा रहे हैं और उनकी सुरीली ध्वनि में मुसाफिर मदहोश हैं। जिस टिकट कलेक्टर ने साँ साहब को नीचे उतारा था वह भी इतने में वहाँ जा पहुँचा। और उसने उन्हें पहचान कर अन्य रेलवे अधिकारियों को सारी बात समझाई। रेलवे अधिकारियों ने देखा कि साँ साहब को बिना गाड़ी में बैठाए, मुसाफिर गाड़ी में नहीं बैठेंगे, फिर उन्हें मनाया गया और तब वही गाड़ी आगे चल सकी।

यह कहानी नहीं, प्रत्यक्ष घटना है और उक्त साँ साहब और कोई नहीं, खालियर के प्रसिद्ध गायन कर्तानिधि साँ साहेब निहार हुमेन ही थे।^१

सगीत में मानव-हृदय को निकट से स्पष्ट करने की गहन शक्ति है। मनुष्य का आकर्षित करने के लिए सगीत की प्रकार अनिवार्य है। सगीत के इसी महान् प्रभाव को लक्ष्य कर 'स्कद्गुप्त' की देवसेना के मुख से प्रमाद जी कहलाने हैं—“नये ढंग के आभूषण, सुन्दर वसन, भरा हुआ यौवन, यह सब तो चाहिये ही। परन्तु एन वस्तु और चाहिये। सत्पुरुष को वशीभूत करने के पहिले चाहिए एन धोखे की टट्टी। मेरा तात्पर्य है—एक वेदा अनुभव करने का—एक विह्वलता का अभिनय उसके मुख पर रहे—जिसमे कुछ आगे तिरछी रेखाये उनके मुख पर पड़ें और मूर्ख मनुष्य उन्ही को सेने के लिए व्याकुल हो जाय। और फिर दो बूँद गरम-गरम आँसू और इसके बाद बागेश्वरी की करुण कोमल तान। बिना इसने सब रण फीका।”^२

गांधी जी ने भी सगीत की आकर्षण शक्ति का उल्लेख करते हुए कहा है कि सगीत द्वारा उन्हें जीव पर नियन्त्रण करने की शक्ति तथा अपूर्व शानि प्राप्त हुई है। उनका विचार है कि सुंदर गायन हृदय पर अपनी अमिट छाप लगा देता है।^३

१ सगीत, मई १९५३, उस्ताद निस्तार हुसेन, भीमती 'समीकनी', पृ० ३२६

२ स्कद्गुप्त विश्वमाधिरय, प्रमाद, पृ० ५२-५३

3 Music has given me peace I can remember occasions when Music Instantly tranquilized my mind when I was greatly agitated over some thing Music has helped me to overcome anger I can recall occasions when a hymn sank deep into me, though the same thing expressed in prose had failed to touch me I also found that the meaning of hymns discordantly sung has failed to come home to me and that it burns itself on my mind when they have been properly sung When I hear Gita verres melodiously recited, I never grow weary of hearing and the more I hear, the deeper sinks the meaning into my heart Melodious recitations of the Ramayan which I' heard in my child hood left on me an impression which have not obliterated or weakened

I distinctly remember how when once the once the hymn, 'The

संगीत से सभी मनुष्य प्रभावित होते हैं । औरंगजेब के विषय में यह कहा गया है कि संगीत की दुर्दशा पर व्यथित हो मानवों ने बादशाह के महल के नीचे से संगीत की अर्थी निकाली । पृथ्वी पर जब औरंगजेब को यह ज्ञात हुआ कि ये लोग संगीत के घब की अन्त्येष्टि क्रिया के लिये जा रहे हैं तो उसने तत्काल यही कहा बहुत अच्छा—कत्र अत्यधिक गहरी खोदना जिससे उसकी आवाज़ की गूँज कभी भी बाहर निकल कर न आ सके । किंतु इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि औरंगजेब को संगीत के प्रति रुचि नहीं थी । उसकी धार्मिक कट्टरता ने, उसकी धार्मिक नीति ने अवश्य संगीत को कुचला किंतु उसका हृदय संगीत के आकर्षण से मुक्त न रह सका । अपनी धार्मिक रुढ़िवादिता के फलस्वरूप संगीत का कट्टर विरोध करने वाला औरंगजेब स्वयं जैनावादी के संगीत से मोहित हो गया था । जैनावादी के संगीत की कोमल तानों ने उसके हृदय को भी बाँध लिया था ।’

संगीत की इस व्यापक महत्ता को लक्ष्य कर ही भर्तृहरि ने संगीत को मानव जीवन का अनिवार्य अंग माना है —

साहित्य संगीत कला विहीनः ।

साक्षात्पशुः पुच्छविपाणहीनः ॥

path of the Lord is meant for the brave, not for the coward’ was sung to me in an extra-ordinarily sweet tone, it moved me as it had never before. In 1907 while in Transval I was almost fatally assaulted the pain of the wounds was relieved when at my instance Olive Doke gently sang to me ‘Lead kindly light’.

The Krishna Pushkaram Souvenir, ‘Influence of Music’. M. K. Gandhi, Page 100

1. “Besides the above four, there was another woman whose supple grace, musical skill and mastery of blandishments, made her the heroine of the only romance in the puritan Emperor’s life. Hirabai surnamed Zainabadi was a young slave girl in the keeping of Mir Khalil who had married a sister of Aurangzib’s mother. During the viceroyalty of the Deccan the prince paid a visit to his aunt at Burhanpur. There while strolling in the park of Zainabad on the other side of Tapti he beheld Hirabai unveiled among his aunt’s train.....Hirabai was standing under a tree, holding a branch with her right hand and singing in a low tone. Immediately, after seeing her the prince hopelessly sat down there and then stretched himself at full length on the ground in a swoon.”

History of Aurangzib. J. N. Sarkar, Vol. I, Page 65

तृण न खादन्नपि जीवमान ।
सद्भागधेय, परम पशूनाम् ॥ १

रोखमादी ने कहा है—“सगीत के पीछे-पीछे खुदा बनना है, जिम दिल के दरिया को सगीत की बयार तरंगित नहीं कर देती समझो कि उस दिव से शैतान भी डरता है ।”

महाकवि शेक्सपियर ने तो यहाँ तक कह दिया है कि वह मनुष्य जो न तो सगीत कला जानता है और न जिसके ऊपर सगीत का प्रभाव पड़ता है, रात्रद्रोह तथा अपकार के लिये उपयुक्त पात्र है ।^१

फ्रेडरिक ने जीवन की सायकता सगीत के ही कारण मानी है ।^२

स्वाद का कहना है कि—“जिस मनुष्य का हृदय सगीत के मधुर स्वर से नहीं धडकता वह अपनी आत्मा के साथ मृत्यु की अंतिम सार्नि भरता है ।”^३

बोवी (Bovee) ने सगीत को जीवन के लिए अनिवार्य चार पदार्थों में स्थान दिया है ।^४

प्रसिद्ध कवि पोप का कथन है कि “सगीत के कारण मनुष्य का स्वभाव न तो बहुत ऊँचा बन जाता है और न बहुत नीचा । सगीत से मनुष्य के स्वभाव में समता आ जाती है ।

१ नीतिशतकम्, भर्तृहरि, श्लो० ११

२ नवनीत, जुलाई १९५२, पृ० १०

3 The man that hath no music in himself,
And is not moved with concord of sweet sound,
Is fit for treasons, stratagems and spoils,
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus
Let no such man be trusted —
The Merchant of Venice Shakespeare, Act V, Sec 1, Page 83 lines 83-88

4 Without Music life would be a mistake
The Shorter Bartlett's Familiar Quotations, Page 273

5 “Breathes there the man with soul so dead,
Whose heart has not throbb'd at a sweet note of music ”
The Shorter Bartlett's Familiar Quotations, Page 328

6 “Music is the fourth great material want of our nature—first food, then raiment, then shelter, then music ”
The New Dictionary of Thoughts Page 413

योद्धाओं के हृदय में यह नवजीवन का संचार करता है और दुखी प्रेमियों के घावों में औषधि का काम करता है ।”

लूथर ने कहा है कि संगीत मनुष्य को दयालु, नीतिशील और बुद्धिमान बनाता है । संगीत खुदा की दी हुई कला है जो मनुष्य के कष्टों को दूर कर उन्हें शांति पहुँचानी है ।”

हेनरीडेविड थोरो ने अपनी डायरी में लिखा है —“..... तब संगीत इतनी गहराई में उतर जाता है कि वह कर्णगोचर ही नहीं रहता । वह तो तत्त्वतः समस्त जीवन और आत्मा से एकरूपता कर लेता है । वह कठिन समय में भी कभी गलत कदम नहीं उठाने देता क्योंकि वह अपनी मधुरता और शक्ति से उसका मार्ग आन्वोक्त करता रहता है और उसकी गतिविधियों को प्रेरित करता है ।”

कुमारी ह्वील्स योम का विश्वास है —“संगीत हमें जीवन देता है, लेता नहीं । संगीत विनाश का साधन नहीं हो सकता । वह मुठों में जीवन फूँक सकता है लेकिन जीवन में मुदनिगी नहीं फूँकता ।”

कविवर विहारो ने तो संगीत के अनुपम माधुर्य पर रीझ कर यहाँ तक कह दिया है —

तंत्री नाद कवित्त रस, सरस राग रति रंग ।

अनबूड़े बूड़े तिरे, जे बूड़े सब अंग ॥^१

साहित्य में संगीत का स्थान

जब सम्पूर्ण सृष्टि और मानव के कण-कण में संगीत व्याप्त है तो साहित्य में भी संगीत का होना अनिवार्य है । साहित्य का निर्माण भी तो संगीतप्रिय मानवों ने ही किया है । साहित्य के समस्त अंगों में संगीत का किसी न किसी रूप में थोड़ा बहुत यांग अवश्य रहता है । दृश्यकाव्य में संगीत उसके प्रभाव को बढ़ाने के लिए उद्दीपन का कार्य करता है ।

1. “Music is one of the fairest and most glorious gifts of God, to which Satan is a bitter enemy for it removes from the heart the weight of sorrow and the fascination of evil thoughts.”

“Music is a discipline and a mistress of order and good manners. She makes the people milder and gentler more moral and more reasonable,”

2. “Music is the art of the prophets. The only art that can calm the most magnificent and delightful presents God has given us.”

The New Dictionary of Thoughts, Pp. 413 - 14

३. संगीत, जून १९५३, पृ० ४४३

४. संगीत, फरवरी १९५५, पृ० ३०

५. विहारो-ततमर्द, सटीक श्री रामकृष्ण बेनीपुरी, पृ० २८३, दोहा ६१०

नर्तकियाँ मगीन के ताल-स्वर पर नृत्य करती हैं। अरस्तु ने अपने 'पोएटिक्स' ग्रंथ में मगीन को भी नाट्य रचना का एक आवश्यक तत्व स्वीकार किया है।

कविता को सुन्दर बनाने के लिए, उसके सुंदर पाठ तथा रसास्वादन के लिए संगीत अपेक्षित है। जब हम कवि सम्मेलनों में कवि की कविता सुनते हैं तब हमें सुन्दर काव्य तथा संगीत के अपूर्व सम्बन्ध के कारण ही उसमें अधिक आनंद आता है। पुस्तक की कविता पढ़ने में यद्यपि एक वाक्य-मर्मज्ञ संगीत की स्पष्ट ध्वनि का अनुभव कर सकेगा तथापि सामान्य पाठक को उसमें निहित मगीत का अनुभव सभी होगा जब उसे श्रुति-मयूर स्वर में सुनेगा। अतः सभा में तो सुन्दर काव्य बनाने के साथ-साथ सुन्दर पाठ की भी अत्यधिक आवश्यकता होती है। राजशेखर ने उस कवि को ही वाग्देवी का उत्पन्न प्रिय कहा है जो कविता को इस प्रकार पढ़ सके कि उस का आस्वादन गोपालों और अनपठ स्त्रियाँ तक को हो जाय -

आगोपालकमाधोषिदात्यामेतस्य लेह्यता ।

इत्य कवि पठन्काव्य वाग्देव्या अतिवत्सलम् ॥^१

आज के इस जातिकारी युग में भी प्रत्यक्ष रूप से देख सकते हैं कि कवि-सम्मेलन में कवि की सफलता का रहस्य सुन्दर कविता के साथ ही अनेक अंशों में संगीत पर भी निर्भर करता है। कवि-सम्मेलन में अच्छी कविता को जो कवि माभिनय या सकता है तथा जिस कवि के कंठ में माधुर्य होता है प्रायः जोरि उसी का परण करती है।

भाषों की प्रधानता के फलस्वरूप पद्य में गद्य की अपेक्षा संगीतात्मकता प्रधान रहती है। किंतु अनेक स्थानों पर गद्य भी ताल, लय तथा अलंकार आदि सामग्री से युक्त होकर संगीतमय हो जाता है। "प्राचीन कथाशा की गद्य ममसी जाने वाली भाषा में भी एक प्रकार का छंद है। वे कहानी की इस सीधी सी बात को कि 'एक या राजा' इतने सरल ढंग से न कहकर कहेंगे - "धनदं कदं मौन्दर्यं-मौन्दर्यं रूपो भूरो बभूव"। यह कथन छंदयुक्त है, इसमें अकार है, लोच है, वज्रता है और है संगीत का मनोहारी प्रभाव।

Shenstone ने कहा है कि कविता तथा गद्य की वे ही पवित्रता सबसे अधिक स्मरण तथा उद्धृत की जाती है जो संगीतमय होती है।^२

A J Ravan ने संगीतमय गीता की महत्ता का उल्लेख करते हुए कहा है -

१ काव्य मीमांसा, राजशेखर, सप्तम अध्याय, पृ० ३३, पंक्ति २१-२२

२ "The lines of poetry, the periods of prose and even the texts of scripture most frequently recollected and quoted, are those which are felt to be preeminently musical"

The New Dictionary Of Thoughts, Page 414

When falls the soldier brave,
Dead at the feet of wrong,
The poet sings and guards his grave
With sentinels of song.¹

यही नहीं किसी ने तो यहाँ तक कहा है कि —

“I have just heard a poem spoken with so delicate sense of the rhythm, with so perfect a respect for its meaning that if I were a wise man and could persuade a few people to learn the art, I would never open a book of verses again.”

उपर्युक्त कथनों से साहित्य में संगीत का महत्व स्पष्ट हो जाता है ।

संगीत एवं काव्य में पारस्परिक संबंध

संगीत एवं काव्य में घनिष्ट सम्बन्ध है । एडगर एलन पो कविता को सौंदर्य की संगीतमय सृष्टि कहते हैं ।^१ कॉरलायन ने संगीतमय विचारों को ही काव्य कहा है । उसने शब्दों में कविता मनोवेगमय और संगीतमय भाषा में मानव अन्तःकरण की मूर्त और कलात्मक व्यञ्जना करती है ।^२ आल्फ्रेड आस्टिन का कहना है कि कविता में और भी कितने ही गुण क्यों न हों पर यदि वह संगीत विहीन और अर्थ की रमणीयता से हीन है तो फिर वह कविता नहीं हो सकती ।^३ लार्ड बायरन का कथन है कि जब मनुष्य के भाव और इच्छायें अंतिम सीमा पर पहुँच जाती हैं तब वे कविता का रूप धारण कर लेती हैं । वास्तव में कविता राग के सिवा कुछ नहीं है ।^४ फूलर के अनुसार कविता शब्दों के रूप में संगीत और संगीत ध्वनि के रूप में कविता है ।^५ डॉ० पो० नामक अमरीकन साहित्यकार ने संगीतमय शब्दावली को ही कविता कहा है ।^६

काव्य और संगीत के स्वाभाविक सामंजस्य को श्री मैथिलीशरण गुप्त जी ने कितने सुन्दर रूप में प्रकट किया है —

केवल भावमयी कला,

ध्वनिमय है संगीत ।

१. The Pocket Book of Quotations, Edited by Henry David, Page 279

२. वारटलेट्स फॅमिलियर कोटेशन्स, पृ० २६६ (जे)

३. वेस्ट कोटेशन्स फौर ओल ओकेजन्स, पृ० १८५

४. प्रयाग संगीत समिति, प्रयाग, वार्षिक संस्करण १९५३, पृ० ११

५. साधुरी, (पीप ३१० तु० सं० १९६०), सन् १९३३, भाग १, पृ० ७३८

६. दि न्यू डिक्शनरी आफ थोर्ट्स, पृ० ४७०

७. विशाल भारत, नवम्बर १९४६, पृ० ३८७

भाव और ध्वनिमय उभय,

जय कवित्व जय नीति ॥

कविता और संगीत का समन्वय ही काव्य का येष्ठतम रूप है। येष्ठ काव्य में संगीत का स्थान अत्यंत महत्वपूर्ण है। वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत है। “संगीत आकार प्रधान काव्य है, काव्य साधक संगीत है।” “संगीत, अस्फुट वेदना, लालित्य, शब्द, अर्थ, भाव, संदेश, सत्य, वरपना, माधुर्य, प्रवाह, कला, रहस्योद्घाटन की प्रवृत्ति, चमत्कार, आकस्मिक उन्माद, हृदय की कामना एवं उदनास तथा धुंधली स्मृतियों से विचसित अचानक प्रस्फुटित होनेवाली रचना कविता के नाम से पुकारी जाती है।”

प० रामचन्द्र शुक्ल ने काव्य में संगीत का योग आवश्यक माना है—“काव्य एक बहुत ही व्यापक कला है। जिस प्रकार मूर्त विधान के लिये कविता चित्र-विद्या की प्रणाली का अनुसरण करती है उसी प्रकार नाद मौष्ठव के लिए वह संगीत का कुछ कुछ महारा लेती है। नाद-सौंदर्य से कविता की आयु बढ़ती है। साक्षपन, भोजपन, कागज आदि का आश्रय छूट जाने पर भी वह बहुत दिनों तक लोगों की जिह्वा पर नाचती रहती है। बहुत सी उक्तियों को लोग उनके अर्थ की रमणीयता इत्यादि की ओर ध्यान से जाने का बट्ट उठाए बिना ही प्रसन्न चित्त रहने पर गुनगुनाया करते हैं। अतः नाद-सौंदर्य का योग भी कविता का पूर्ण स्वरूप ब्रह्मा करने के लिए कुछ न कुछ आवश्यक होता है।”

कलाओं में काव्य-कला तथा संगीत-कला की श्रेष्ठता को स्वीकार करते हुए आचार्य ललिताप्रसाद जी सुकुल ने काव्य तथा संगीत को एक दूसरे का पर्यायवाची माना है—“कहते हैं, काव्य और संगीत कला की उत्कृष्ट सीमा है, साहित्य का सिरमौर है। आखिर काव्य और संगीत में वह कौन सा तत्व है जो इन्हें यह प्रतिष्ठा कराता है। यदि कहें सुन्दर सरस शब्दावली तो यह तो काव्येतर साहित्य के अन्य रूपों में भी संभव है। यदि कोई कहे भावनाओं का घुटीला चित्रण तो यह भी केवल काव्य का या संगीत का मुलापेक्षी नहीं। तब ध्यायद कहना पड़ेगा कि सरस शब्दावली और भावनाओं के सजीव चित्रण जब तान और स्वर में बँध कर या किसी अन्य ऐसी ही विधान में सजकर व्यक्त होते हैं जिनके द्वारा आन्तरिक समन्वय की प्रतिस्थापना हो जाती है और रस का प्रवाह उमड़ने लगता है तो उसे ही काव्य या संगीत कहते हैं।”

१ सिद्धांत और अध्ययन, गुलाबराय, पृ० १११

२ समाज और साहित्य, आनंद कुमार, पृ० २३

३ चिन्तामणि, (प्रथम भाग), रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७६-८०

४ साहित्य-जिज्ञासा, ललिता प्रसाद सुकुल, हिंदी और बंगला का साहित्यिक आदान-प्रदान, पृ० ५३

संगीतज्ञों का मत

इसी प्रकार संगीतज्ञों का कहना है कि संगीत को कविता से अलग करना मानो उसके प्रभाव तथा महत्व को बहुत न्यून कर देना है। काव्य में निहित संगीत तत्त्व उसके आह्लादकारी प्रभाव और महत्व को द्विगुणित कर देता है। वह मानव-हृदय में अलौकिक आनंद का उद्रेक करता है। अतः कविता का संगीतमय रूप नष्ट कर देना उसकी दिव्य शक्ति का ह्रास कर देना है। गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी का मत है कि—“संगीत और काव्य का जब मेल होता है तब सोने में सुगंध आ जाती है। सरस्वती की वीणा-पुस्तक का मेल इसी का निदर्शन है।” आकाशवाणी इलाहाबाद से श्री मुमित्रानंदन पंत ने पं० ओंकारनाथ ठाकुर से प्रश्न किया था कि आपकी दृष्टि में संगीत और काव्य का क्या संबंध है? इसके प्रत्युत्तर में पंडित जी ने कहा था—“मेरी दृष्टि में अकारादि व्यंजनों के साथ ‘अ’ आदि स्वर का जो संबंध है, देह के साथ आत्मा का जो संबंध है वही संगीत का कविता से संबंध है। काव्य गाने के लिए होना चाहिए यह प्राचीन मान्यता है। ऐसा ‘छंदो वाक्य प्रयोगेषु’, ‘काव्य छन्दसु गान काव्येषु’, ‘तान संलाघनं गानेषु उच्यते’ इन उक्तियों से पता चलता है। काव्य और गान एक दूसरे से मिले हुए हैं। माता सरस्वती के ये दो स्तन साहित्य और संगीत हैं। उन्हीं का दूध पी-पीकर साहित्यकार साहित्यकार बना है और संगीतकार संगीतकार।”

यही नहीं रणजीतराम-स्मारक-सुवर्ण-चन्द्रक के अवसर पर ‘अपनी संगीत संस्कृति’ पर भाषण देते हुए ठाकुर जी ने संगीत तथा साहित्य के अविच्छिन्न संबंध की पुष्टि का महत्वपूर्ण शब्दों में समर्थन किया है। मैं तो साहित्य को सदैव ही सहोदर मानता आया हूँ, कारण ‘संगीतमय साहित्य सरस्वत्या कुचद्वयम्।’ साहित्य जिसका जीवन है और संगीत जिसके जीवन का निष्कर्ष है ऐसी ‘वीणा पुस्तक धारिणी भगवती भारती माता के युगल पयोधरों का ग्रहण करके ही जिसके जीवन की गठन गढ़ी गई है। ऐसे साहित्यकार तथा संगीतकार के लिए.....भाई के अतिरिक्त अन्य कौन सा संबंध योग्य गिना जाय। अपनी दो आखें जो कि साथ ही देखती हैं, हँसती तथा रोती हैं, बिल्कुल ऐसा ही संबंध साहित्य और संगीत का है।

“मैं तो प्रतिपल अनुभव करता हूँ कि स्वरों के सम्वाद में ही आनंद है, हृदय के मिलन में ही सुख है, सम्वाद उसी संगीत का जीवन-धर्म है। राग धर्म में विसंवाद सर्वथा निषिद्ध है, त्याज्य है। दो नेत्र मिले, दो जीवन मिले, दो रंग मिले, दो स्वर मिले और नया जीवन

१. साधुरी, दिसम्बर १९२७, गायनाचार्य पं० विष्णुदिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पांडेय, पृ० ७०२

२. संगीत, मार्च १९५२, कविता और संगीत, पं० ओंकारनाथ ठाकुर, पं० मुमित्रानंदनपंत तथा डा० रामकुमार वर्मा की अंतरवार्ता, पृ० २४८

जागे । एक और एक का साम इसीलिए तो थ्यारह है । गंगा और यमुना के साम से ही प्रयाग को सौर्यराज का महान पद प्राप्त हुआ है यह किम से दिया है । जहाँ द्वैत भाव है वही दुःख है । 'प्रेमगली अति साँकरी' सामें दो न समायें यही जड़ैव है और इमा लिए अद्वैत का अर्थ है सत्य, शिव, मुन्दरम् ।"

"मेरी समझ में नहीं आता कि साहित्य-सगीत के उभ ताने-बाने को किस प्रकार अलग किया जा सकेगा । दूध में मिठा पानी जब तक दूध में मिला है तब तब दूध के मूल्य ही बिना है और मिठा । किंतु किन्ति से दूध पट जाय तो ? दूध और पानी अलग हो जायें तो ? तो साहित्य और सगीत के ऐसे अवैध सम्बन्ध में क्यों भेद पटका जाय ?"

आकाशवाणी दिल्ली से श्री बी० एन० भट्ट ने साक्षात् करते हुए 'सगीत का मूल्यांकन, नामक लेख में सगीत तथा काव्य को अन्योन्याश्रित तथा पूरक स्वीकार किया है — "काव्य और सगीत परस्पर इनने अन्योन्याश्रित हैं कि काव्य को शब्दों में सगीत और सगीत का स्वरो में काव्य कहा जा सकता है । यह ललित कलाओं का पारस्परिक आदान-प्रदान है । रमोद्रेक में यह विनिमय महात्मक भी पर्याप्त होता है ।"

श्री विद्वान् भूषण रा० मुबल सगीतरत्न ने साहित्य और सगीत को सहोदर मानने हुए एकदूसरे का पर्यायवाची माना है— "साहित्य और सगीत यद्यपि एक दूसरे के भाई भाई हैं क्योंकि दोनों की उत्पत्ति नाद से है तथापि नाद के गुह्यतम अर्थ एवं व्यापकता का मनन किया जाय तो यह निर्विवाद सिद्ध होगा कि सगीत (नाद, ध्वनि, युक्ति, स्वर) स्वयं काव्य है जो उमि तन्त्री की अदृष्ट कर रागात्मक जीवन की पुष्टि करने की शक्तिमत्ता रखता है ।"

यद्यपि साहित्य और सगीत पृथक्-पृथक् भी सच्चे आनन्द को प्रदान करने वाले हैं । बिना सगीत के काव्य तथा बिना काव्य के उत्कृष्ट कोटि के सगीत का सृजन भी हो सकता है । जिस समय हम किसी मुन्दर कविता को पढ़ते हैं तो उस समय हमारा हृदय आनन्दविभोर हो जाता है । उसी प्रकार श्रवण-मुखद सगीत की सुमधुर ध्वनि कान में पड़ने से प्रसन्नता का पारावार नहीं रहता । तथापि दोनों का संयोग होने में सुगम उत्पन्न कर देता है । साहित्य तथा सगीत-कला अपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखने हुये भी अनेक अंशों में अन्योन्याश्रित हैं । दोनों का पारस्परिक विरोध सर्वथा अवाञ्छनीय है । सहयोग तथा एकता में ही दोनों की उत्पत्ति, प्रगति और उत्कर्ष निहित है । जहाँ साहित्य और सगीत दोनों मिलकर स्वर्गीय आनन्द प्रदान करते हैं वहाँ की छटा अनुपम हो जाती है । काव्य और सगीत की स्वतन्त्र सत्ता होने हुए भी दोनों का दोनों दामन का साथ है ।

१ सगीत, मार्च १९४७, अपनी सङ्कृति, प० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० १६५

२ सगीत, जून १९५०, पृ० ४०६

३ सगीत, मार्च १९५५, भारतीय सगीत, विद्वत् भूषण रा० मुबल, सगीतरत्न, पृ० ९

संगीत-कला एवं काव्य-कला में समानतायें

यो तो विभिन्न कलाओं में थोड़ी बहुत समानता तथा असमानता अवश्य होती है किंतु अन्य कलाओं की अपेक्षा साहित्यकला और संगीतकला की पारस्परिक विभिन्नतायें न्यून और महत्वहीन हैं तथा उनकी विशेषताओं और गुणों में अत्यधिक समानतायें हैं ।

क्रोचे के कथनानुसार कला एक अखण्ड अभिव्यक्ति है । अतः कलाशास्त्र अथवा दार्शनिक किसी भी दृष्टि से कला का विभाजन नहीं किया जा सकता परंतु जब हम विभिन्न कला-सृष्टियों पर विचार करते हैं और कलाओं के मूर्त रूप पर दृष्टि डालते हैं तब हमें कला की भिन्नता के दर्शन होते हैं । अस्तु कलाओं का वाह्य वर्गीकरण करना अनिवार्य हो जाता है ।

साहित्यकारों ने कला का विभाजन करते हुए उसके दो रूप ठहराए हैं—एक तो उपयोगी कला और दूसरा ललित कला । उपयोगी कला में वढ़ई, सुनार, लोहार, कुम्हार, राज आदि आते हैं और ललित कला के अन्तर्गत वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला, संगीत कला एवं काव्यकला । सभी कलायें उन्नति एवं विकास की द्योतक हैं । अंतर केवल इतना ही है कि एक का संबंध मनुष्य की शारीरिक और आर्थिक उन्नति से है और दूसरी का उसके मानसिक एवं शारीरिक विकास से ।

ललित कला भी मुख्यतः दो भागों में विभक्त की जा सकती है—

१—जो नेत्रेन्द्रिय के सन्निकर्ष से मानसिक तृप्ति प्रदान करती है । जिसमें मूर्त आधार की आवश्यकता पड़ती है । इसमें वास्तु, मूर्ति और चित्र कलायें आती हैं ; २—जो कर्णेन्द्रिय के सन्निकर्ष से इस तृप्ति का साधन बनती है । इसमें काव्य तथा संगीत-कला आती हैं । इस प्रकार काव्य तथा संगीत दोनों ही कलायें ललित कला के अन्तर्गत अमूर्त कला के मनोहर अंग हैं जिसमें मधुरता, सुन्दरता और असीम आकर्षण है । दोनों का ग्रहण कर्णेन्द्रिय से ही होता है ।

श्री नलिनी मोहन सान्याल ने ललित कलाओं का श्रेणीविभाग करते हुए उसे प्रधानतः दो भागों में विभक्त किया है—(१) गतिशील, (२) स्थितिशील । स्थितिशील ललितकला निरंतर एक ही स्थान पर स्थिर रहती है । स्थापत्यकला और चित्रकला इसके अन्तर्गत आती हैं । वास्तुकला पूर्णतः स्थितिशील है । भास्करीय तथा चित्रकला में यदा कदा संचलन का संकेत रहने पर भी प्रतिकृतियाँ एक ही भाव में उत्पन्न रहती हैं । चित्र-लिपि में एक बार जिस स्थल पर जो वस्तु दिखा दी गई वह वहाँ से एक पग भी हट नहीं सकती ।

दुःख-मुख-नमःकुल दुःख अनंत चिरचंचल गतिशील जीवन का चलचित्र जिस ललित-कला के अन्तर्गत प्रदर्शित होता है वह गतिशील कहलाती है । इसके अन्तर्गत नृत्य नाट्य, संगीत और काव्य आते हैं । नृत्य-कला में मनुष्य के अंग-प्रत्यंग का पूर्ण संचलन होता है । नाट्य-कला भी सचेष्ट कला है । संगीत में विविध वाद्यों के वादन में हस्त की विलंबित

अथवा द्रुत गति रहती है। गायन में वाग्यन तथा स्वरयन का सञ्चयन होता है। इसमें मानसिक आवृत्ति पहले ठानी है तत्पश्चात् वाह्य किया। यही वान काव्य में दीख पड़ती है। रचनाकाल में काव्य मूर्त है। उस समय उसकी गति दृश्य नहीं होती। ध्वनिपुञ्ज आवृत्ति के समय वाग्यन की क्रियाव होती है। उच्चरित कविता अथवा गायन का कोई स्वायिन्त्र नहीं। उच्चरित होने के साथ ही उनका लोप हो जाता है। इस प्रकार भी संगीत तथा काव्य दोनों ही कलायें गतिशील ललित-कला के अन्तर्गत आती हैं।

काव्य और संगीत दोनों कलायें स्थिर रूप में एक ही बार नहीं ग्रहण की जा सकती। प्रत्येक पंक्ति के साथ कविता का और स्वर के प्रत्येक आरोह तथा अवरोह के साथ संगीत का प्रभाव आगे बढ़ता है। 'नित्र का हम एक आर से दूसरी ओर, दायें से बायें जिस प्रकार चाहे देव कर समान आनन्द प्राप्त कर सकते हैं। पर कविता और संगीत में गति आगे की ओर बढ़ती है। इसमें पीछे न जागे और जागे से पीछे बढ़कर एकसा आनन्द नहीं प्राप्त कर सकते।'^१

गायन तथा कवि दोनों शब्दा का एक ही अर्थ है। गायक गाने वाले को कहते हैं। कवि शब्द का शास्त्र भी गानेवाला ही है। कवि शब्द "कु" धातु से मित्र होता है जिसका अर्थ ध्वनि करना है। ईश्वर का भी कवि नाम होने का एक कारण यह भी है कि उमने वेदमन्त्र ऋषियों के हृदय में गाकर सुनाए। यही नहीं कवि और गायक दोनों दिव्यमानस-धारी असाधारण व्यक्ति होते हैं। १० ओकारनाथ ठाकुर ने कहा है "आ कवि और गायक नहीं है फिर भी कवि और गायक होने का दावा रखते हैं उन्हें कवि और गायक का सा दिव्यमानस कहाँ से प्राप्त हो सकता है जो रहस्यो को प्रकाश में लाये।"

संगीत-कला का आधार नाद है। नाद का मुख्य उद्गम कठ है। दस नाद का नियम कुल्ल निश्चिन्त मिढाना के अनुसार किया जाता है। संगीत के सप्तस्वर इन मिढाना के आधार हैं। ये ही संगीतकला के प्राणरूप हैं। नाद का आस्वादन कर्णेंद्रिय की मध्यस्थता से होता है। अतः यह स्पष्ट है कि संगीतकला का सबाहुक नाद है। काव्य शब्दा का एक विशेष आरोह अवरोह, सगति, सक्रम या तारतम्य है। "शब्द एक जोर जहा अर्थ की भाव-भूमि पर पाठक का ले जाने है वहा नाद के द्वारा आव्यमूर्त विधान भी करते हैं। काव्य-कला का आधार भाषा है जो नाद का ही विकसित रूप है। अस्तु काव्य और संगीत दोनों के आस्वादन का माध्यम एक ही है। केवल अन्तर एतना है कि एक का आधार नाद का स्वरव्यवनात्मक स्वरूप है, दूसरे का आधार नाद का स्वरतमक आरोह और अवरोह है।"^२

काव्य और संगीत दोनों ही सत्य पर अवलम्बित हैं। काव्य की रचना छंदों में होती

१ साहित्य का मर्म, हजारो प्रसाद द्विवेदी, पृ० ११

२ संगीत, जुलाई १९५०, पृ० १६१

३ साहित्य का मर्म, हजारो प्रसाद द्विवेदी, पृ० ११

आई है और छन्द ही के आधार पर कवि अपने भावों को काव्य का रूप देता है। छंद-लय के ही आधार पर टिका हुआ नाद-विधान है। छंद में प्राण-प्रतिष्ठा करने वाला यही तत्व है। छन्द और लय एक दूसरे के पूरक हैं। बिना एक के दूसरे की गति संभव नहीं। हमारी छंदयोजना ही अपने मूल में लयबद्ध है। छंदों के नियम इस प्रकार हैं कि वे स्वतः लय में उतरते आते हैं। नवीन कलाकारों के हाथ में कविता छंद के वर्णों एवं मात्राओं से नहीं बँधी हुई है वरन् यह उन्मुक्त सरिता की भाँति अपनी ताल और लय के साथ बहती है।

संगीत का आधार भी लय है। संगीत वह ललित कला है जिसमें एक व्यक्ति अपनी भावनाओं को स्वर और लय के माध्यम से अभिव्यंजित करता है। लय के सहयोग से ताल में विभाजित करने के उपरान्त ही गायक अथवा वादक के पदों या गतों को स्वरों में बाँध कर गाया जाता है। लय-ताल ही भारतीय संगीत का प्राण है।

प्राचीन युग में छपाई की सुविधा तो थी नहीं। फलस्वरूप संगीतज्ञ स्वरों को लय में बाँध कर गाया करते थे और इसी लय के सहारे अपनी स्वर लिपि याद रखा करते थे।

१. “समय की समान चाल का नाम लय है। (लयः साम्यम्) शास्त्रकारों ने संगीत की लय तीन प्रकार की मानी है। यथा—‘त्रयो लयास्तु विज्ञेया द्रुत, मध्य, विलम्बिताः’ यानी लय के तीन भेद हैं द्रुत, मध्य तथा विलम्बित। इन तीनों प्रकार की लय की परिभाषा यह है—

“द्रुतो मध्यो विलम्बश्च द्रुतः शीघ्र मतो मतः।

द्विगुण द्विगुणोऽप्यो तस्मान्मध्य विलम्बितो॥”

अर्थात्—विलम्बित लय की गति अत्यन्त मन्द होती है। विलम्बित लय की दूनी गति मध्य लय की होती है, तथा द्रुत लय की गति मध्य लय से दुगुनी होती है। संगीत में गते समय इन्हीं तीनों लय का प्रयोग होता है।” संगीत-सीकर, पृ० ११४

२. ताल—तालस्तलप्रतिष्ठाया मितिघातोर्धोजंस्मृतः।

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं यतस्ताले प्रतिष्ठितम्॥

गाना, बजाना तथा नाचना इन तीनों का आधार ताल है। ताल शब्द तल धातु से धञ् प्रत्यय से बनता है। ‘..... संगीत का एकमात्र अवलम्ब ताल है। ‘..... ‘तालः कालक्रियामानम्’ इस दृष्टि से गाने बजाने अथवा नाचने में जो समय व्यय होता है उसकी नाप को ताल कहते हैं। यह गत तबला मृदंग इत्यादि वाद्यों की सहायता से नापी जाती है।

“लयः श्रोणित रूपेण, मात्रा नाड़ी स्वरूपतः।

घाताऽव्यवाश्चैव, तालो वै पुरुषा कृति॥”

ताल रूपी पुरुष का ‘लय’ रक्त है, मात्रा नाड़ी है और आघात ही अवयव है। इनमें से किसी एक का भी अभाव होने से इस ताल रूपी पुरुष का जीवित रहना अशक्य है।”

संगीत-सीकर, पृ० ११४

कविता भी कविगण लय के सहयोग से स्मरण कर लेते थे। लिखने की प्रथा न होने के कारण उहे स्मरण रखने की यही प्रणाली मरत प्रतीत हुई। लय की समानता के कारण ही छंदों में वर्गीकृत हुई कविता में जो माधुर्य तथा ओजमयी अनुभूति होती है वही रसानुभूति संगीत की नाव में भी प्रस्फुटित होती है।

भारतीय संगीत तथा वाक्य दोनों का विकास प्रकृति की जोड़ म हुआ है। प्रकृति का विराटपट ही दोनों का आधारभूत है। कवि वहीं से संगीत के लिए प्रेरणा पाता है और संगीतज्ञ वहीं से संगीत की धुन। प्रकृति ने अणु अणु में जगत्वन नादाहारी नैसर्गिक मजीब संगीत ध्यात है। जस प्रकृति संगीतज्ञ को संगीत की प्रेरणा देती है। भ्रमरा की गुजार, पवन का संचरण, पक्षिया का बगरव, झरने की कलकल आदि सबुर ध्वनियाँ संगीतज्ञ के संगीत की आधार-शिलाएँ हैं।

प्राकृतिक सौंदर्य का रहस्योद्घाटन कर उसके रस में डुबो देना ही साहित्य की सर्वोपरि विशेषता है। "वाक्य मनुष्य और प्रकृति की छवि है। वह (कवि) मनुष्य और प्रकृति को मूलतः परस्पर सामान्य करने हुए मानता है और मानता है मनुष्य के मस्तिष्क को स्वभावतः प्रकृति के जल्यत सुन्दरतम तथा रोचक तत्त्वा का दर्पण।" प्रकृति जवगुठनवती है। कवि कौतूहलपूर्ण है। इसी कौतूहलावृत्ति के कारण कवि प्रकृति की ओर आकर्षित होता है और उसके सौंदर्य पर रोझकर आत्मविभोर हो जाता है। कवि मुग्धवुध भूलकर उसी के गीत गाने लगता है। प्राकृतिक सौंदर्य से प्रभावित मनोभाव वाक्य में अपने सुन्दरतम रूप में प्रगट होने हैं। प्रकृति वर्णन भावा में चार चाद लगा देने हैं। प्रकृति का आधार ओक कवियों ने लिया है। आदिकवि वाल्मीकि, कालिदास, वाणभट्ट, भूरदाम, चंडीदाम, वडंसवय आदि सभी ने प्रकृति से प्रेरणा पाई। सब के वाक्यों में प्राकृतिक सौंदर्य प्रस्फुटित हुआ है। हमारा दशन अरुण्यो की देन है। हमारी शकुंतला का अधिकाश जीवन हरिण बावको तथा वननताओ के सरक्षण ही में व्यतीत होता हुआ कवियों ने दिखाया है। हमारे राम-लक्षण दशिष्ठ एव विश्वामित्र के जाश्रमों में शिक्षा प्राप्त करने दिखाए गए हैं। शकुंतल में गीतों धराते हमारे कान्हा की भोली छवि पर कवि निछावर हुए हैं। मत्य तो यह है कि प्रकृति से पाए आनंद, उल्लास तथा कौतूहल का प्रकट करने के लिए ही कवि ने वाक्य की एव संगीतज्ञ ने संगीत की रचना की।

1. "Poetry is the image of man and nature. He (poet) considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature."

Locs Critic, George Saintsbury, Wordsworth on Poetry and Poetic Diction, Preface to Second Edition of Lyrical Ballads, 1800, P. p 473-75

संगीत और साहित्य का संबंध मस्तिष्क से न होकर हृदय से है। साहित्यकार हृदय की उमड़ती तथा मचलती हुई भावनाओं को ही काव्य का रूप दिया करता है। कविता या किसी प्रकार का साहित्य मस्तिष्क में नहीं टकराया करता। उसका तो स्रोत हृदय है और वही से उमड़कर वह काव्य का रूप धारण कर लेता है। यही बात हमें संगीत में भी मिलती है। “मानव-हृदय की कोमलतम भावनाओं को जब स्वर और तान के ढाँचे में ढाल दिया जाता है तब उसकी संज्ञा संगीत होती है।”^१ गायक अपने मस्तिष्क से नहीं खिन्नाई करना, वह तो भावनाओं का बंदी होकर झूमता जाता है और उसी की प्रेरणा से राग-विस्तार करता है। अतः साहित्य और संगीत यद्यपि मस्तिष्क को भी प्रभावित करते हैं किन्तु दोनों ही हृदय से उत्पन्न होते हैं। दोनों ही भाव प्रधान हैं। किसी विशेष मनोवृत्ति की अनुभूति में हृदय के अन्तरतम से निकली हुई भावों की तीव्र धारा साहित्य तथा काव्य के सृजन का कारण होती है। हृदय के भावुक, सुकुमार और अंतरतम से उमड़े हुए उद्गार संगीत और काव्य की छत्रछाया में बिखर पड़ते हैं। जहाँ एक ओर भावों के सौंदर्य से संगीत गिन उठता है और संगीत के सौंदर्य में भाव, वहीं दूसरी ओर भावों को काव्य से अनुपम सौंदर्य मिलता है और भावों के सुन्दर समन्वय से काव्य जगमगा उठता है।

जब हम साहित्य और संगीत के उद्देश्यों की ओर दृष्टि डालते हैं तो हम दोनों का ध्येय एक ही मिलता है। मनुष्य जीवन का महत्तम ध्येय आनंद प्राप्त करना है। प्राणी-रूप में मनुष्य का आनंद ऐन्द्रिय आनंद होता है जो क्षणस्थायी है। किन्तु इसी आनंद के अनुसंधान में वह मानसिक और आध्यात्मिक आनंद की उपलब्धि का मार्ग भी प्रस्तुत कर लेता है। यह उसे साहित्य तथा संगीत दोनों ही कलाओं के द्वारा प्राप्त होता है। काव्य और संगीत का संबंध चेतना-लोक से होने के कारण इसका मूल अव्यक्त रूप भी चेतना की भाँति ही अनंत प्रकाशमय ब्रह्मतत्त्व है।

साहित्य और संगीत दोनों ही हमें रसानुभूति कराते हैं। ‘रंजको जन चिन्तानाम म रागः कथितो बुधैः’ के अनुसार संगीत का ध्येय मनुष्य के हृदय को प्रफुल्लित तथा आनंदित करना है। जहाँ साहित्य हमें प्रकृति तथा कल्पनालोक के सुन्दर-सुन्दर आवरणों का दर्शन कराके एक लौकिक आनंद का अनुभव कराता है वहीं संगीत के मधुर स्वर हृदयतंत्री को छेड़कर जो रसानुभूति कराते हैं वह अवर्णनीय हैं। अस्तु काव्य और संगीत दोनों ही सौंदर्य और रमणीयता का सृजन करते हैं।

साहित्य और संगीत दोनों ही हमें हँसाने-रुलाने की क्षमता है। दोनों ही शोकसागर में डूबा सकते हैं, उनसे उबार सकते हैं तथा हृदय में शांति की अपूर्व धारा प्रवाहित कर सकते हैं। दोनों ही हमारे मन को इच्छानुसार चंचल-उन्मत्त कर सकते हैं। दोनों का उद्देश्य आत्मा को प्रभावित करना है। दोनों का प्रभाव अत्यन्त व्यापक है और निरंतर मनुष्य पर पड़ता चला आ रहा है।

सगीत और साहित्य की कोमल भावनायें एकमात्र पढ़े लिखे और विद्वानवर्ग तक ही सीमित नहीं हैं। संगीत और काव्य की मार्मिक उक्तियों का प्रभाव शिक्षित तथा अनपढ़ सभी मनुष्यों पर पड़ता है।

गायक तथा गुणग्राहक भी साहित्य और संगीत में समान रूप से लागू होते हैं। साहित्य अथवा संगीत को समझने के लिए उसी प्रकार का श्रोता होना चाहिये। यदि श्रोता गायक या कवि के समान भावना प्रधान नहीं है तो उसको पूर्णतय रसानुभूति न प्राप्त हो सकेगी। कलाकार के हृदय से समरस हुए बिना श्रोता अथवा पाठक साहित्य तथा संगीत का रसास्वादन नहीं कर सकते। कवि तथा संगीतज्ञ दोनों ही आत्मानुभूत सौंदर्य को अपनी कलाकृति से प्रगट करते हैं और श्रोता अपने हृदय के सामयस्य से उसका अनुभव कर उसकी लहरों में झूमता-खेलता आत्मविभोर हो उसका रसास्वादन करता है। काव्य तथा संगीत का रसास्वादन करने के लिए पहले भावुक सहृदय बनना पड़ता है। यदि किसी अरमित्र कोरे वैज्ञानिक को संगीत और साहित्य को सुनवाने के लिए बुला लें तो वह केवल उसका स्वरूप ही समझ सकेगा, उसे उसका नैसर्गिक आनंद किसी भी दशा में प्राप्त न हो सकेगा। दोनों ही कलायें सहृदयता सापेक्ष हैं। अतः बिना सहृदयता के न साहित्य की ओर रुचि होती है और न संगीत की ओर।

संगीत तथा साहित्य दोनों ही कलाओं में कलाकार अपनी कला की साधना में ज्यो-ज्यो वृद्धत्व को प्राप्त होता है त्यो-त्यो उसकी कला मौलनत्व को प्राप्त होती है।

कलाओं में संगीत कला की श्रेष्ठता

ललितकलाओं में काव्यकला श्रेष्ठ है अथवा अन्य कला यह एक विवादप्रस्त प्रश्न रहा है। साहित्य के विविध रूपों की श्रेष्ठता पर समालोचकों द्वारा विस्तृत विवेचना तथा समीक्षा की गई है किंतु संगीत की ओर उन्होंने प्रायः पाठकों का ध्यान आकर्षित नहीं किया। पाश्चात्य विद्वानों नैपोलियन,^१ हीग,^२ लूथर,^३ रिचर (Richter), एलहम् ब्यूरिट

1 "Music of all the liberal arts has the greatest influence over the passions and is that in which the legislator ought to give the greatest encouragement"

2 "Of all the arts beneath the heaven that man has found or God has given, none draws the soul so sweet away, as Music's melting, mystic lay, slight emblem of the bliss above, it soothes the spirit all to love"

3 "Next to theology I give to music the highest place and honour And we see how David and all the saints have wrought their godly thoughts into verse, rhyme and song"

The New Dictionary of Thoughts, Pp 414 15

4 "Music is the only one of the fine arts in which not only man but all other animals, have a common property—mice and elephants, spiders and birds"

(Elihu Burritt)^१, एडिसन^२, लांगफैली (Longfellow)^३, एच० गिल्स (H. Giles)^४, श्रीमती स्टोव (Mrs Stowe)^५ आदि ने अवश्य संगीत की महत्ता की ओर संकेत किया है किंतु संगीत अभी तक इतना उपेक्षित रहा है कि संभवतः समालोचकों को इतना अवकाश ही नहीं रहा कि उसकी श्रेष्ठता का विवेचनात्मक रूप से प्रतिपादन करते लेकिन मनन पूर्वक सोचें तो यह ज्ञात होगा कि संगीत-कला भी कम महत्वपूर्ण स्थान नहीं रखती ।

यह नितांत सत्य है कि कला एक अखंड अभिव्यक्ति है किंतु विभिन्न ललित कलाओं के अभिव्यंजक माध्यम की पृथक्ता के फलस्वरूप उनके मूल्यांकन में पारस्परिक अन्तर उपस्थित हो जाता है । माध्यम अथवा मूर्त आधार की मात्रा तथा सूक्ष्मता के अनुसार ललित कलाओं की श्रेणियाँ उत्तम और मध्यम स्थिर की जाती हैं । जिस कला में मूर्त आधार जितना ही अधिक सूक्ष्म अथवा स्थूल होता है उनका स्तर उसी अनुपात में उच्च अथवा निम्न होता है । वास्तुकला में मूर्त आधार निकृष्ट तथा स्थूलतम होता है । ईंट, पत्थर, लोहे आदि के द्वारा सीदर्य उत्पन्न किया जाता है । मूर्तिकला में मूर्तिकार, मूर्त आधार पत्थर, प्रस्तर-खंड, धातु, मिट्टी को काट-छाँट कर अथवा ढालकर छेनी तथा हथौड़ी आदि के माध्यम से अपने अभीष्ट आकार में परिणित करता है, परिणामस्वरूप मूर्ताधार अपेक्षाकृत सूक्ष्म हो जाने से मूर्तिकला वास्तुकला से कुछ श्रेष्ठ मानी जाती है । चित्रकार के पास मूर्तिकार से मूर्त आधार का आश्रय कम रहता है । रंग, तूलिका, पट और रेखाओं के द्वारा चित्र अंकित किया जाता है । अतः चित्रकला इन दोनों कलाओं से उच्च है । काव्य-कला शाब्दिक संकेत के आधार पर अपना अस्तित्व प्रदर्शित करती है । उसके अन्तर्गत भावनाओं का व्यक्तीकरण अक्षरों के सहयोग से निमित्त शब्दों के माध्यम से होता है । कवि गद्य लिखे अथवा पद्य शब्दों का आधार उसे ग्रहण करना ही होता है । इसमें संशय नहीं कि वर्णमाला के गिने चुने अक्षरों का मूर्ताधार अत्यधिक सूक्ष्म है । शब्द पहले की सभी सामग्री की अपेक्षा तरल और सूक्ष्म है किंतु संगीत-कला में मूर्ताधार सूक्ष्मतम स्वरूप को प्राप्त हो

1. "Among the instrumentalities of love and peace, surely there can be sweeter softer, more effective voice than that of gentle peace-breathing music."
2. "Music is the only sensual gratification in which mankind may indulge to excess without injury to their moral or religious feelings."
3. "Yes Music is the prophet's art, among the gifts that God hath sent, one of the most magnificent."
4. "The direct relation of Music is not to ideas but to emotions in the works of its greatest masters, it is more marvellous, more mysterious than poetry."
5. "Where painting is weakest, namely in the expression of the highest moral and spiritual ideas, there Music is sublimely strong."

जाता है। संगीत में नाद का परिमाण अर्थात् आरोह या अवरोह ही उसका आधार होता है। संगीत कला के सवाहक या आधार स, रे, ग, म, प, ध, नि ये सप्त स्वर हैं। इन सप्त स्वरों का स्वस्व ही कितना होता है। संगीत के लिए न तो ईंट, पत्थर की आवश्यकता होती है, न छेनी हथौड़ी की, न रंग तूतिना आदि की और न सन्द-मझार की। वास्तुकार जिम उल्लाम भरी मुस्कान जयवा भादक यौवन की भूति को ईंट-पत्थर से गड़ कर प्रगट करता है, मूर्तिकार बठोर पत्थर को तराश कर रूप प्रदान करता है, चित्रकार जिसे रंग और तूनिका के माध्यम से स्पष्ट करता है और कवि जिसे शब्दा के ताने-बाने से रचकर सजोता है उसे संगीतज्ञ एकमात्र अपने स्वर के उतार-चढ़ाव से ही मूर्मितान कर मजीब बना देता है। अतः संगीत-कला में मूर्ताधार सूक्ष्मनम् रूप को प्राप्त हो जाता है। भावनाओं के व्यक्तीकरण में जहाँ कवि शब्दों का आश्रय ग्रहण करता है वहाँ संगीतज्ञ को एकमात्र गिने हुए सतुलित और सधे हुए सप्त स्वरों का ही अवलम्ब होता है। कवि सायब शब्दों की सहायता से तथा उपयुक्त वातावरण का सहारा ले कर अभीष्ट रूप अथवा रस की सृष्टि करता है, जिम प्रक्रिया को काव्यशास्त्र में आनम्बन, उद्दीपन इत्यादि के विधान से स्पष्ट किया गया है, किन्तु संगीतज्ञ के लिए न तो अर्थ पूर्ण शब्दों का सहारा ही सुलभ रहता है और न वातावरण की सृष्टि का अवसर ही होता है, उसे केवल स्वरों की ध्वनि से ही वातावरण, रस और वाछिग अर्थ की भी अवतारणा करनी होती है। स्वरों तथा ध्वनि की उच्चारण प्रक्रिया, स्वरगत एव स्वरों के कपन मात्र से ही संगीतज्ञ कोमलतम भावनाओं के सूक्ष्मतम भेद प्रदर्शित करता है। संगीतज्ञ के सम्मुख केवल स्वरों का उतार-चढ़ाव ही है। इन्हीं सप्त स्वरों में संगीतज्ञ को अपनी सम्पूर्ण कला का प्रदर्शन करना पड़ता है जब कि साहित्यकार के सम्मुख परिपूर्ण सामग्री उपस्थित रहती है। इन पक्ष को लेकर यह कहा जा सकता है कि संगीत-कला सर्वश्रेष्ठ कला है।

यों तो कवि बड़ा समर्थ कलाकार होता है। वह अपनी कल्पना के धिरकते पक्षों पर बैठा कर स्वर्णिम लोक में विचरण करता है। अन्य कलाएँ अपने उपकरणों के कारण बद्ध हैं किन्तु कवि के लिए भी एक बंधन है। उसका प्रभाव उसी व्यक्ति पर पड़ सकता है जो उसकी भाषा से परिचित हो। "कवि की सामग्री शब्द है। शब्द में जहाँ बड़ी तरलता है वहाँ एक यह दोष है कि वह उन्ही लोगों के काम का है जो उस भाषा को जानते हों जिसका वह अंग है। केवल कोष और व्याकरण से काम नहीं चलना क्योंकि अपने सैकड़ों वर्षों के इतिहास में शब्द अपने साथ ऐसा बहुत सा दारोक्त अर्थ समेट लेते हैं जो न तो व्युत्पत्ति से समझ में आ सकता है न संधि-समास के नियमों से निकल सकता है। 'सत्ते' या 'सहधर्मिणी' शब्द जो भाव हिन्दू सस्कृति में निमग्न व्यक्ति के हृदय में उत्पन्न करते हैं वह क्या किसी कोष में मिल सकता है? गंगा, यमुना, सरस्वती नदियों के नाम नहीं हैं आय जाति की सहस्र-सहस्र भावनाओं के नाम हैं। इसीलिए काव्य का पूरा आनन्द अनुवाद में नहीं मिलता।" किन्तु संगीत इस बंधन से भी उन्मुक्त है। यह एक विश्वव्यापी कला है, जिसकी

सुरम्य तान सृष्टि के एक कोने से दूसरे कोने तक प्रत्येक को मुग्ध करती है । रोते हुए भोले अवोध शिशु को चुप कराने में काव्य की सुन्दर, मधुर तथा भावुक उक्तियाँ काम ही नहीं दे सकतीं किंतु कोई भी नाद यथा वजने और झंझूत होने वाले खिलौने तथा थाली, कटोरा, चम्मच आदि की ध्वनि पूर्णतया सफल हो जाती है । संगीत की इस महत्ता को प्रकट करते हुए ही कहा गया है —

अज्ञात विषयास्वादो बालः पर्यार्ककागतः

रुदन्तगीतामृतं पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ॥^१

अर्थात्—पालने पर पड़ा हुआ रोता बच्चा जो कि अभी किसी विषय के स्वाद को नहीं जानता गीत के अमृत को पीकर अत्यन्त हर्ष को प्राप्त होता है । तथा —

दोलायां शायितो बालो रुदन्नास्ते यदा क्वचित् ।

तदा गीतामृतं पीत्वा हर्षोत्कर्षं प्रपद्यते ॥^२

जब कहीं झूला में लिटाया हुआ बालक रोता है तब गीतों के अमृत को पीकर ही प्रसन्न हो जाता है । संगीत की इसी विशेषता को लक्ष्य कर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा था—
“जहाँ अभिव्यंजना में काव्य असमर्थ है वहाँ से संगीत की प्रथम सीढ़ी प्रारम्भ होती है ।”^३
जहाँ शब्दमयी लौकिक भाषा की गति अवरुद्ध हो जाती है वहाँ संगीत की दिव्य भाषा का प्रारम्भ होता है । संगीत के गान किसी भाषा विशेष के गान न होकर मानव हृदय के गान होते हैं जिनका प्रभाव नाद के सहारे किसी भी देश के निवासी पर सहज ही पड़ जाता है । लैडन ने कहा है—“संगीत तो विश्व भाषा है । जहाँ वाणी मूक हो जाती है वहाँ संगीत फूट पड़ता है । संगीत हमारी भाषाओं की नैसर्गिक अभिव्यक्ति का माध्यम है । शब्दों में जिनकी प्रखरता और गहराई समा नहीं सकती हमारी ऐसी अनुभूतियों को संगीत स्वरो का रूप देता है ।”^४ उच्च संगीत में विश्व-रंजन की अपूर्व क्षमता है । संगीत के इसी व्यापक प्रभाव का और ईंगित करते हुए साहित्य और संगीत के श्रेष्ठ समालोचक रोम्यांरोलां (Romain Rolland) ने कहा है —“उच्चतम संगीत का प्रभाव देश, काल और व्यक्ति तक सीमित नहीं है । यह सबको अपने अक्षय भंडार से कुछ न कुछ अवश्य देगा ।”^५

माननीय डा० सम्पूर्णानंद जी का भी कहना है कि —“संगीत शब्दों से उठकर स्वरो से काम लेता है । शब्दों का प्रयोग होता भी है तो थोड़ा । ध्यान शब्दों पर कम,

१. संगीत-रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, पृ० ७, छंद २८

२. संगीत-पारिजात, अहोबल, पृ० ४, छंद १२

३. संगीत, मार्च १९५५, पृ० ६

४. संगीत, जून १९५५, पृ० ५५, वर्तमान संगीत रत्न-वेगम अक्षर-फंजावादी

५. संगीत, जनवरी १९५०, राग और साम्प्रदायिकता, अरुणकुमार सेन, पृ० ५६

स्वर संचरण पर अधिक रहता है। ऊँचा संगीत चाहे वह गेय हो या वाद्य केवल स्वरो से काम लेता है। स्वरा की भाषा मार्बमोम है। इमोलिए ब्र-आ गोर मनुष्यों की ही नहीं पशुपक्षी तक को आकर्षित करता है। भाषा के बधन से मुक्त होकर वह मनुष्य के हृदय के गभीर प्रदेशों में प्रवेश करता है और चित्त की ऊँची भूमिकाओं को स्पर्श करता है।”

गायनाचार्य प० विष्णुदिगम्बर जी भी संगीत के इस महत्वपूर्ण पक्ष का समर्थन करते हुए कहते हैं—“काव्य और संगीत में उतना ही अन्तर है जितना समुद्र और निर्गुण में है। काव्य सगुण है और संगीत निर्गुण। काव्य केवल चेतन पर प्रभाव डाल सकता है। भाषा भेद इसमें भी प्रतिबध है। एक आत्म भाषाभिन्न पर आत्म काव्य का कुछ असर नहीं पड़ सकता। इसके विरुद्ध संगीत का प्रभाव सम्पूर्ण चेतन प्राणियों के साथ जड़ पदार्थ पर भी पड़ता है।”

ठाकुर जयदेवसिंह का भी कथन है कि—“संगीत की भाषा ‘स्वर’ की है। हिंदी, अंग्रेजी, फ्रांसीसी, फारसी इत्यादि तो जन विशेष और देश विशेष की भाषायें हैं पर ‘स्वर’ मानवमात्र की मातृभाषा है।”

मानव चिरबाल से आनंद तथा सौंदर्य की खोज में सीन रहा है। आनंद तथा सौंदर्य की सुंदरतम अभिव्यक्ति ही कला है। हृदय पर अक्षित सौंदर्यमयी भावनाओं को मनुष्य विभिन्न रूपों द्वारा अभिव्यजित करता है। मूर्तिकला में प्रस्तर सड द्वारा, चित्रकला में रंग और रेखाओं के सहयोग से, काव्यकला में शब्दों के द्वारा और संगीत में नाद के माध्यम से सौंदर्य की मूर्ति होती है। इस सौंदर्य के प्रस्फुरण से समस्तकलाओं में आनंद का उद्रेक होता है किंतु आनंद की अधिकतम अनुभूति होती है संगीत में। संगीत का विषय श्रोता का अपना ही अन्तःकरण है। अन्य कलाओं में कला निहारक हमारे सामने जो मय रखता है उससे तादात्म्य प्राप्त करना अथवा उससे सम्पर्क से अन्तर्मुख होना अनिवार्य नहीं है क्योंकि उसकी अभिव्यक्ति का आधार प्रायः स्वयं सचेत न होकर परमवेद्य होता है अतः वह हमारी बुद्धि को अन्तर्मुख करने में सदैव सफल नहीं होता। संगीत में किसी बाह्य आधार का आश्रय ग्रहण नहीं करना पड़ता। वास्तुकला, मूर्तिकला तथा चित्रकला में किसी प्राकृतिक वस्तु के माध्यम से भावों को प्रगट किया जाता है। काव्य में शब्दों के द्वारा उसका प्रतिबिम्ब लीखा जाता है किंतु संगीत में अपने ही हृदय में उत्पन्न नाद द्वारा भक्ति, करुण, शृंगार आदि रसात्मक भावों को प्रगट किया जाता है। अन्याय कलाओं के विपरीत संगीत बाह्य आधार पर निराल अवलंबित न होने के कारण उसने निर्माण में मनुष्य को एकमात्र अपनी आत्मा का प्रतिबिम्ब समुच्च रखना पड़ता है। वह हमारे भीतर की रागात्मिका वृत्ति पर आधारित

१ माधुरी, दिसम्बर १९२७, गायनाचार्य प० विष्णुदिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पाडेय, पृ० ७०२

२ सारंग, संगीत सुनने की कला, ठाकुर जयदेवसिंह, ७ दिसम्बर १९५४

होता हुआ भी इतना प्रबल संक्रामक होता है कि श्रोता के गूढ़तम अन्तर की रागात्मक चेतना को केवल उकसाता ही नहीं बरन् विकासोन्मुख भी कर देता है ।” संगीत के अन्दर तान और लय के अनुसार चलनेवाली नियमित गतियों का आत्मा से अत्यन्त निकट संबंध है । गतियाँ आत्मिक जीवन की साक्षात् अनुकृतियाँ हैं और आत्मिक जीवन स्वयं क्रिया रूप अथवा गतिरूप है ।” संगीत में जो लोच और भाव्य है वह हमें सहमा ग्रहिर्जगत से वींचकर अन्तर्मुख कर देता है । अन्तरतम-सत्ता का दिग्दर्शन कराने में सबसे अधिक समर्थ होने के कारण संगीत में आनंद की अधिकतम अनुभूति होती है और हम चरम आनंद में लीन होकर अपने अस्तित्व को विस्मरण कर देते हैं ।

संगीत स्वर-प्रधान है, काव्य शब्द-प्रधान । साहित्यिक सौंदर्य शब्द की विशेष योजना द्वारा ध्वन्यार्थ का आस्वादन है । शब्द की ध्वनि उसका विशेष अर्थ है जिसका आस्वादन रसिक कल्पना के बल से अर्थ के आनंदमय प्रकाश लोक में पहुँच कर करता है । संगीत का सौंदर्य स्वरों की विविष्ट योजना से उत्पन्न होता है जिसमें ध्वनि, प्रवाह, तान, लय और संतुलन आदि के कारण ही जीवन में अनुकूल प्रभाव का उदय होता है । इस दृष्टि से संगीत का सौंदर्य साहित्यिक सौंदर्य की अपेक्षा अधिक स्वाभाविक है । इसी दृष्टिकोण से श्री सम्पूर्णानन्द जी संगीत को कलाओं में सर्वश्रेष्ठ स्थान देने हुए कहते हैं —“कलाओं में संगीत का स्थान सबसे ऊँचा है । संगीत साहित्य से भी ऊपर उठता है, कवि जिन शब्दों से काम लेता है वह अपने अर्थों और ध्वनियों को नहीं छोड़ सकते इसलिए बुद्धि उनमें कुछ न कुछ उलझ ही जाती है । संगीत में स्वर और ताल से काम लिया जाता है । स्वर उस आदि शब्द स्फोट की आदि अभिव्यक्ति है जिससे इस भौतिक जगत का विकास हुआ है, इसलिए बैंगरी, मुँह से निकलने वाली स्वप्न राशि का अंग हँति हुए भी वह परावणी के बहुत निकट है । अच्छे गाने या बजाने वाले को भाषा में कुछ बतलाने की आवश्यकता नहीं होती । स्वरों का आरोहावरोह प्राणों को बाहर से खींचकर ऊर्ध्वमुख कर देता है, चित्त विक्षेप को छोड़कर मंत्र मुख सर्प की भाँति निश्चल हो जाता है, नानात्व दब सा जाता है, शरीर के भीतर-बाहर एक सा झंकृत हो उठता है । ऐसा प्रतीत होता है कि देह का बंधन छूट गया । मैं उठता फैलता सा जाता हूँ, रस का सागर उमड़ सा आता है, अपने में एक अद्भुत आनंद छा जाता है । सामवेद के उद्गाता और वीणा के कुशल बजानेवाले अनाहननाद के स्वर में स्वर मिलाते हैं । नटवर के पायन ब्रह्माण्डों के स्पन्दन को ताल देते हैं । क्षण भर की भी ऐसी समाधिकल्प-अनुभूति मनुष्य को पवित्र कर देती है ।” संगीत में प्रयुक्त भाव, शरीर-मुद्रा, मुखमुद्रा आदि भाव-प्रकाशन के ऐसे नैसर्गिक माधन हैं जिनका अर्थ नगाने के लिए किसी तट्टिपयक ज्ञाता की आवश्यकता नहीं वे भाषा के सदृश्य कृत्रिम नहीं हैं ।

१. प्रतीक, जून १९५१, कला के पांच भेद, विद्वत्भर प्रसाद शास्त्री, पृ० १४

२. भाषा की शक्ति और अन्य निबंध, सम्पूर्णानंद, सौन्दर्यानुभूति और कला शीर्षक लेख, पृ० १२

कलाओं में संगीत-कला का प्रभाव सबसे अधिक व्यापक, विस्तृत तथा गहरा होता है। लेनिन संगीत को कला का सबसे अधिक रहस्यमय और प्रभावोत्पादक रूप मानते थे। यहाँ तक कि उनकी सहरिया से वे विचलित हो जाते थे और अपने कान मोम से बंद कर लेते थे।^१ यह मध्य है कि काव्य के मार्मिक स्थलों को पढ़ कर नेत्रों से अश्रुकों की अविरत झड़ी लग जाती है, उत्साहवर्द्धक शब्दों से पराजय जय में परिणित हो जाती है। किंदवन्ती के अनुसार यह भी है कि बिहारी के द्वारा भेजे गए एक दोहे ने नवोटा रानी के रूप-प्रेम-आकर्षण से मुक्त न हो सकने वाले राजा के हृदय को मणमात्र में ही परिवर्तित कर दिया किन्तु क्या काव्य के द्वारा अग्नि प्रज्वलित की जा सकती है आकाश से वृष्टि की झड़ी गगनायो जा सकती है, पथर को जल के रूप में पिघलाया जा सकता है, काव्य के करुणम तथा सुन्दरतम श्रुति के निरन्तर उच्चारण से भी क्या जगली हरिणों को बग में किया जा सकता है, मुरभाये वृक्षों में क्या चेतना का पुनः संचार किया जा सकता है। किन्तु प्रसिद्ध जनधुनियों के आधार पर यह मान्यता है कि संगीत के द्वारा यह सम्भव किया जा सकता है। कांग्रेस (Congress) ने भी संगीत को इस महान शक्ति का जोन्दार शब्दों में समर्पण किया है।^२

संगीत के आस्वादन के लिए 'शब्दार्थ पूर्ण' साहित्य का प्रयोग सर्वथा अनिवार्य नहीं है। "इसमें मन्वेह नहीं कि गान में हमें स्वर और काव्य दोनों का आनंद मिलता है पर संगीत के लिए शब्द आवश्यक नहीं हैं। यदि ऐसा होता तो वाद्य-संगीत असम्भव हो जाता।"^३ संगीत अर्थपूर्ण शब्द रचना के बिना भी मिश्र हो सकता है। संगीत चाहे निःशब्द हो, अमिथापूर्ण शब्द विहीन हो तो भी उसके गायन अथवा सुनने से भावनात्मक आनंद में कोई न्यूनता नहीं आयेगी। एकमात्र ताल तथा स्वर के अस्तित्व पर निर्भर वाद्ययंत्र, गीत तथा शब्दों से शून्य हो कर भी भावाभिव्यञ्जना में सफल हो जाते हैं। तराना गाने हुए 'नोम दिर दारा त न न' आदि ध्वनियों में भी जब विभिन्न रागों में गाये जाते हैं तब तय और ताल ही के द्वारा उनमें भी श्रोताओं का पूर्ण भावादीपन और रमोद्रेक हो जाता है अतः संगीत काव्य के अभाव में भी अपना गौरव और महत्व घटने नहीं देता जब कि काव्य संगीत के कुछ तत्वों के संयोग के बिना सम्भव ही नहीं है। उसका अस्तित्व संगीत के पुट का आश्रय पा कर ही पनपता है। यह सत्य है कि भाव या भावमय चित्र ही वह मगमगी है जिसके द्वारा काव्य-कला-विचारद्वारे के हृदय से अपना भव्य स्थापित करना है किन्तु इस मय्य स्थापना की बाहिका भाषा है जिसका कवि उपयोग करता है। संगीत का प्रादुर्भाव तो नाद से हो जाता है किन्तु काव्य का प्रादुर्भाव उस समय होता है जब नाद के आधार पर शब्द-रूप-भाषा बनती

१ विद्याल भारत, अगस्त १९४०, कला और जीवन का योगसूत्र, हनुमान तिवारी, पृ० ११३

२ "Music has charms to soothe the savage breast to soften rocks, and to bend the knotted oak"

The New Dictionary of Thoughts, Page 414

३ संगीत सुनने की कला, ठाकुर जयदेव सिंह, सारंग, ७ दिसम्बर १९४४

है। अतः काव्य के लिए संगीत का सहयोग अनिवार्य हो जाता है। “संगीत को काव्य की अपेक्षा नहीं रहती पर काव्य एक प्रकार से संगीत के गुणग्रहण किए बिना रह नहीं सकता। इसका कारण यह है कि संगीत को स्वर का आश्रय होता है और काव्य को वर्ण का। स्वर स्वतंत्र है पर वर्ण स्वर सापेक्ष है।”

यह तो निश्चित है कि संगीत का क्षेत्र कविता की अपेक्षा कम विस्तृत है। जहाँ काव्य की पहुँच स्थूल, वाह्य और मनुष्य के आन्तरिक जीवन तक होती है वहाँ संगीत का क्षेत्र केवल मानव के आन्तरिक जगत की क्रियाओं और प्रतिक्रियाओं तक ही सीमित रहता है। संगीत केवल भाव और मानसिक परिस्थितियों को ही प्रकट कर सकता है। काव्य में इसका क्षेत्र विस्तृत रहता है। काव्य वाह्य एवं आन्तरिक दोनों ही दशाओं का वर्णन कर सकता है। विषय की विविधता जैसी काव्य में रहती है संगीत में नहीं होती। किन्तु हमें यह भी स्मरण रखना चाहिये कि आन्तरिक जगत के अन्तर्द्वन्द्वों के शमन में संगीत अपना प्रतिद्वन्दी नहीं रखता। आधार की सूक्ष्मता, आनन्द की विपुलता और सार्वभौमता के कारण संगीत सभी कलाओं से उत्कृष्ट है। कोई भी प्रगतिशील राष्ट्र अथवा व्यक्ति संगीत की उपेक्षा नहीं कर सकता।

संगीत एवं काव्य के पारस्परिक संबंध के उपादान

काव्य मानव-एकता की प्रतिष्ठा करने की एक साधना है जिसमें भावों एवं कल्पना का प्राधान्य रहता है। भावना द्वारा कवि संगीत की सृष्टि किया करता है और कल्पना द्वारा अपने वर्णवस्तु का चित्र उपस्थित करता है। इस प्रकार कविता की अभिव्यक्ति शब्दों में संगीत और चित्र के द्वारा होती है।

संगीत के उपादान

राग—संगीत में राग एक ऐसा विधान है जिसके द्वारा प्रत्येक रस के विशिष्ट भावों का प्रकाशन किया जाता है। विभिन्न स्वरों के सुन्दर तथा समुचित मेल से विशिष्ट रागों के गाने से विशिष्ट चित्र अंकित होते हैं। यथा—किसी की अटपटी अलकें और क्लान्त-भ्रात मुद्रा, तो किसी के नयनों में उल्लास का वसंत, किसी के आनन पर उपःकालीन लालिमा, तो किसी के नेत्रों में उमड़ी हुई दुख की काली वदरी, किसी के अधरों पर विह्वसती ज्योत्स्ना तो किसी के अंधकार में चमकते अश्रुकण। स्वरों के अपूर्व संयोग से रागों के माध्यम द्वारा गायक प्रत्येक प्रकार के भाव का चित्र अंकित कर देता है। अतः यदि काव्य का भाव उसी भाव को प्रकट करने वाले राग में उतारा जाय तो इससे न केवल काव्य का सौंदर्य ही द्विगुणित होता है वरन् काव्य में जीवन प्रकट हो जाता है और भाव की मरल, स्पष्ट तथा उपयुक्त

व्यंजना के द्वारा उस भाव का स्वरूप भूतिमान होकर नेत्रों के सम्मुख अंकित हो जाता है। साहित्य के भाषा में संगीत के इस उचित संबन्ध से शब्दों के अर्थ तीव्रतम तथा सरलतम रूप में स्पष्ट होने चले जाते हैं और तब उसकी अनुभूति में मानव को नैसर्गिक आनन्द प्राप्त होता है। संगीत के स्वरों से किस प्रकार भाषा तथा रस का सृजन किया जा सकता है इसकी विवेचना आगे की जायगी।

संगीतमय भाषा

अपने काव्य को माधुर्य और मार्बलमयता के गुण से अलंकृत करने के लिए कवि को भाषा संगीत का आश्रय ग्रहण करनी है।

“भाषा सत्कार का नादमय चित्र है, ध्वनिमय स्वरूप है। यह विश्व की वृत्तियों की झंकार है जिसके स्वर में वह अभिव्यक्ति पाना है।” भाषा भावों के अभिव्यजन का साधन है। भाषा ही वह माध्यम है जिसके सहयोग से कवि अपने अन्तरतम में निहित भावानुभूति को अभिव्यक्त करने का प्रयत्न करता है। भाषा की इसी विशेषता को लक्ष्य कर कोन्स्तान्तिन फेदिन ने कहा था—“लेखक की कला की बात करते समय हमें सबसे पहले भाषा की बात करनी चाहिये। भाषा वह चीज है और सदा रहेगी जिससे लेखक अपनी इमारत खड़ी करता है। साहित्य की कला शब्दों की कला होती है। साहित्य के रूपगठन जैसा महत्वपूर्ण तत्व भी भाषा के महत्व से गौण होता है। कोई साहित्यिक कृति कभी अच्छी हो ही नहीं सकती अगर उसकी भाषा दरिद्र हो।” भावों के अभिव्यजन का अनिवार्य माध्यम होने के फल-स्वरूप भाषा साहित्य में अपना विशिष्ट महत्व रखती है।

यह तितल्ल सत्य है कि कविता का भाव हृदय में स्वतः ही उत्पन्न होता है किन्तु अनुभूत भाव कल्पना अथवा विचार को सुन्दर शब्दों में व्यक्त कर देना ही कला का कर्म है। पर कविता का वास्तविक प्रभाव डालने के लिए जितनी आवश्यकता अपूर्व भाव की है उतनी ही अधिक सुन्दर भाषा की भी। इसी लिए अलेक्सी टॉल्स्टाय ने कहा था—“भाषा विचार का साधन है। भाषा का इस्तेमाल सापरवाही से करने का मतलब है विचार में सापरवाही करना।”

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है काव्य केवल भाव ही नहीं है और न एकमात्र भावों की अभिव्यक्ति ही स्पष्ट तथा उत्कृष्ट काव्य-कृति नहीं जा सकती है। जब तक इस अभिव्यक्ति में सौंदर्य तथा माधुर्य नहीं होता तब तक वह वास्तविक काव्य का रूप धारण

१. गद्य-पद्य, सुमित्रानन्दन पन्त, प्रवेश, पृ० १४

२. लेखक और उसकी कला, कोन्स्तान्तिन फेदिन, (अनुवादक समुत्तराय) आलोचना, अक्टूबर १९५१, पृ० ४६

३. वही, पृ० ५०

नहीं कर सकती । अतः सौंदर्य तथा माधुर्यमय रूप प्राप्त करने के लिए कविता की भाषा को संगीत का आश्रय ग्रहण करना पड़ता है । कवि का हृदयगत भाव कल्पना से अनुरंजित हो संगीतमयी भाषा के द्वारा ही व्यक्त होकर काव्य का रूप धारण करता है । अतः कविता की भाषा में संगीत तत्व का समावेश अनिवार्य है । कविता की भाषा में संगीत की उपादेयता को लक्ष्य कर ही पं० रामचन्द्र शुक्ल ने कहा था—“कविता की भाषा में इसके अलावा नाद-सौंदर्य पर भी ध्यान रखना पड़ता है ।” काव्य की भाषा में संगीत के महत्वपूर्ण स्थान को स्वीकार करते हुये श्री रवीन्द्रनाथ ने भी कहा है—“असीम जहाँ सीमा हीनता में अदृश्य हो जाता है वही संगीत है । असीम जहाँ सीमा के भीतर रहता है वही चित्र है । चित्र है रूपराज्य की कला और संगीत अरूप राज्य की । कविता जो उभयचर है, चित्र के भीतर फिरती और गान के भीतर उड़ती है क्योंकि कविता का उपकरण है भाषा । भाषा में एक ओर अर्थ है और दूसरी ओर स्वर । अर्थ की शक्ति से गठित होती है छवि और स्वर के योग से होता है गान ।” मुकवि की भाषा में संगीत का संयोग अनजाने ही स्वतः होता जाता है । अनुभूति की तन्मयता में कलाओं का स्वरूप विभिन्न नहीं रहता । कवि संगीतज्ञ बन जाता है, प्रत्येक शब्द में ध्वनि गुंजने लगती है । अक्षर-अक्षर गाने लगते हैं । यही कला का उच्चतम स्वरूप है । जहाँ सौंदर्य अपने श्रेष्ठतम रूप में प्रस्फुटित होता है । मधुरिमा उसका गुण नहीं अनिवार्य अंग बन जाती है । काव्य और संगीत मौन होकर परस्पर एक दूसरे का आनिगन करते हैं । सौंदर्य की इस सम्मिलित नूतन छटा में दोनों एक दूसरे को अलग-अलग पहचान नहीं पाते । वस्तुतः काव्य स्वतः संगीत बन जाता है । इसी को लक्ष्य कर कहा है—कविता शब्दों के रूप में संगीत है और संगीत स्वर के रूप में कविता है ।

काव्य की भाषा को संगीत-सौंदर्य प्रदान करने के कोन-कोन से उपादान हैं तथा शब्द-संगीत को उत्पन्न करने के लिए क्या गुण अनिवार्य हैं । इसकी विवेचना कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विज्ञेयतायें शीर्षक अध्याय में की जायेगी ।

लय—कविता में लय का बंधन संगीत की महत्ता की स्वीकृति का ही लक्षण है । ताल, लय और स्वर द्वारा संगीत में हमारे मनोभावों को तरंगित करने की अद्भुत क्षमता है । अतः कविता लय के माध्यम से संगीत का आश्रय ग्रहण करके हमारे मनोवेगों को तीव्र भाव से जागृत और उत्तेजित कर देती है । लय काव्य को स्वाभाविक रूप से संगीतात्मकता प्रदान करती है और अपनी इस किंचित् संगीतमयता के कारण माधुर्य और मरमना तो भावों के साथ लाती ही है साथ ही एक प्रवाह, शक्ति और लोच भी उत्पन्न कर देती है ।

काव्य के उपादान

शब्द—संगीत पर भी साहित्य का प्रभाव पद-पद पर देखा जाना है । संगीत का प्रधान

१. चिन्तामणि, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २४४

२. माधुरी, ज्येष्ठ १९३२, ललित कला क्या है, नलिनी मोहन सान्याल, पृ० ६०६

आ ध्वनि का स्वर है। दूसरे प्रधान अंगों में शब्द (गीत, बोध) और रूप है। एकनात्र ध्वन्यात्मक संगीत वाद्ययंत्रों में हो होता है। कठ-मंगीत साहित्य ही को गीत पर खड़ा रहता है।

यद्यपि संगीत में स्वर प्रधान है शब्द गीत किन्तु फिर भी शब्दों की पूर्णतया उद्देशा नही की जा सकती। गानन में शब्द पराजित महत्व रखते हैं और रस-निष्पत्ति में अत्यधिक महत्व होते हैं। कुछ शायदों का संगीत समाप्त हो जाने पर भी महज्जा नही हो पाता कि गायन के बोध क्या थे। यह महान् कृति है। शब्दों के स्पष्ट उच्चारण मात्र समझने में महत्वक होने हैं जिसके कारण गानन और भी मधुर, चरम और सरल प्रतीत होता है। संगीत जिस भाव को केवल स्वरों के सुकृत भाव से बजात करता है, कविता उसे रूप के कर हृदय-मंडल पर अक्षिप्त कर देती है। ध्वन्यात्मक रूप से संगीत जिसका उपयोग होता है, बार्त्मिक काव्य का उपयोग पाकर उसकी उन्नति और भी बढ जाती है। अतः संगीत में स्थायित्व उत्पन्न करने के लिए काव्य का सहारा लेना ही पड़ता है और संगीत-कला अपना अस्तित्व प्रदर्शित करने के लिए अथवा वाक्य-कला का आधार ग्रहण करती है उसकी रमणीयता एवं सौंदर्य दिगुणित हो उठता है।

सारांश में यह मुकते हैं कि संगीत-कला और कान्य-कला में अन्योन्याश्रय भाव है। संगीत साहित्य के लिए उतना ही उपयोगी और आनन्ददायी है जिसकी धरातल के लिए कुसुमावली और गान नय के लिए जाचोकभाषा। संगीत के अनुगमन एक संगीत कौशल्याओं को तोड़ कर चलने जाने की बढूत कम है और उनसे भी न्यून उन शायदों की सत्ता है जो शब्दविहीन तथा साहित्य रहित संगीत की अर्चना करते हैं। यों तो संगीत से हीन साहित्य भी दुष्टिगत होता है और साहित्य से हीन संगीत भी किन्तु ऐसी अवस्था में एक के बिना दूसरा ज़रूर शून्य होता है। अनुमान है कि इसी उपयोग के लिए देवी सम्बन्धी कान्य और संगीत दोनों की अविच्छेदनी होकर पुष्टीक के सिद्धान्त पर एक हाथ में पुष्पक और दूसरे में बाण के साथ सुगमिभित की गई है।

साहित्य में संगीत का औचित्य

मिटने पृष्ठों पर की गई साहित्य तथा संगीत के संबंध और समानताओं की विवेचना से यह स्पष्ट हो चुका है कि वही कविता अधिक प्रभावशालिनी तथा हृदयग्रहिणी होती है जिसमें सौन्दर्यमयी चेतना और सुकुमार भाव संगीत की स्वररूपियों में गुंथ कर आनन्द-मुनूति को तीव्र करने वाले हों। कविता को सुन्दरतम रूप में प्रकट करने के लिए संगीत एक अनिवार्य तत्व है इसमें सन्देह कनाकार एकमत है। किन्तु यह अनिवार्य रूप से स्वरूपी है कि कान्य और संगीत एक स्तर पर ही स्थित रहें।

साहित्यकार के सम्मुख कभी-कभी ऐसी परिस्थिति भी आ जाती है जब शब्द और स्वर (संगीत) में विरोध हो जाता है और संगीत का आधिपत्य कविता की नावन्मिथ्यता

में बाधा उत्पन्न करने लगता है । ऐसे समय में कुशल कलाकार को संगीत के नियमों को तनिक शिथिल कर देना चाहिए क्योंकि काव्य का प्राथमिक आधार शब्द है स्वर गीत । काव्य में जितना महत्व शब्द को दिया जा सकता है उतना स्वर को नहीं ।

मराठी संगीत के प्रख्यात साधक श्री पंडित गवतगरक का भी विचार है कि—“कविता को संगीत में मुख्य रूप से नहीं लेना चाहिए । इसलिए कि कविता शब्द-चमत्कार पर आधारित है और संगीत राग पर । कविता एक हद तक ही संगीत में महत्व रख सकती है अन्यथा स्वर अथवा शब्द संग का दोष बना ही रहता है ।”

अतः माहित्य तथा संगीत का समन्वय उस समय तथा उस सीमा तक ही करना चाहिये जहाँ तक संगीत के सम्पर्क से माहित्य में रमणीयता और सौंदर्य की वृद्धि हो ।

तृतीय अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत प्रेरणा के उपादान

आध्यात्मिक महत्ता तथा कवि रूप

जेम्स एच० कजिन्स का कथन है कि—“धर्म को भारत अपने जीवन का केवल एक अंग ही नहीं समझता है बल्कि वही उसका जीवन है।” भारतीय सस्कृति धर्म का आश्रय लेकर उमी की छनछाया में विकसित हुई है। भारतीय जीवन के अग्रप्रत्यय पर आध्यात्मिकता की अमिट छाप अंकित है। जीवन में निहित इस आध्यात्मिक महत्ता के कारण ही भारतीय सस्कृति में पनपने वाली प्रत्येक कला का उच्चतम-ध्येय आध्यात्मिक आनन्द प्रदान करना रहा है। भारतीय कला का प्रधान मध्य पार्थिव आनन्द की तृप्ति अथवा कोई वैपयिक लाभ या शृंगारिकता को उद्दीप्त करना और विषयोपभोग में प्रवृत्त करना नहीं माना गया बल्कि वह भक्ति, धर्म और उपामना प्रधान रही है। अस्तु उसके अन्तर्गमन लोक रत्ना का दृष्टिकोण गौण रूप में ही निर्धारित होना आया है।

सभी कलाओं में अध्यात्मपथ की प्रधानता होने के कारण हमारी भारतीय संगीत कला भी प्रारम्भ से ही धर्म का आधार ले कर चली है। हमारे यहाँ संगीत-कला का परम आदर्श मोक्ष प्राप्ति, आत्मा में परमात्मा का मिलन तथा परम वाणि को प्रदान करना माना गया है। संगीतग्लानिकार ने कहा है—“उस गीत के माहात्म्य की कौन प्रशंसा करने में समर्थ है। धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष को प्राप्त करने का यही एक साधन है।”

जहाँ संगीत है वही दीवर निवास करते हैं। स्वयं विष्णु नारद जी से कहते हैं—“हे नारद ! न तो मैं वैकुण्ठ में रहता हूँ और न योगियों के हृदय में, अपितु मेरे भक्त जहाँ गान करते हैं वही मैं निवास करता हूँ।”

१ भारतीय कला के आदर्श, लक्ष्मीकान्त त्रिपाठी, सरस्वती १६२५, पृष्ठ ५८८

२ तस्य गीतस्य माहात्म्यं क प्रशंसितुमीदृशे ।

धर्मार्थकाममोक्षाणामिदमेवैकसाधनम् ॥

संगीत रत्नाकर, अध्याय ३०, प्रकरण १

३ नाऽहं वसामि वैकुण्ठे योगिना हृदये न च ।

भक्तभक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद ॥

संगीत-पारिजात, अहीवेल, पृ० ५, श्लोक सरया १६

ईश्वर प्राप्ति के लिए संगीत प्रधान साधन है क्योंकि स्वयं भगवान ने कहा है—
हे वरानने मेरी जैसी प्रीति गंधर्व-विद्या मे है वैसी न घी मे है, न नमक में है और न गुग्गुलु
में है ।^१

पार्वतीपति महादेव गीत से अत्यन्त संतुष्ट होते हैं तथा गोपी-पति (भगवान् कृष्ण)
जो अनन्त है वे भी संगीत ध्वनि के वशीभूत हैं ।^२

शास्त्रों में कहा गया है कि मनुष्यों द्वारा गायन, वादन तथा नृत्य तल्लीनता से किया
गया हो तो वह भगवान् विष्णु को प्रसन्न कर देता है ।^३

यही नहीं बीणा बजाने के तत्व को जानने वाला, श्रुतियों तथा स्वरों के जाति-भेद
को समझने वाला तथा ताल के 'काल माप' (मात्रा परिमाण) को जानने वाला अप्रयास ही
मोक्ष-मार्ग की ओर अग्रसर होता है ।^४

भागवत्कार ने संगीत की आध्यात्मिक महत्ता की ओर संकेत करते हुए कहा है—
“दोष-निधि कलियुग मे महान् गुण है कि भगवान् कृष्ण के कीर्तन से मनुष्य लौकिक आसक्ति
से छूट जाता है ।”^५

श्री वल्लभाचार्य का मत है कि भगवान् के गुणों के गान से भक्त में ईश्वरीय गुण आ
जाते हैं— “जब तक भगवान् अपनी महती कृपा भक्तों को दे तब तक साधन-दशा में ईश्वर के
गुण-नाम के कीर्तन ही आनन्द देनेवाले होते हैं । ईश्वर के गुणगान में जो आनन्द है वह लौकिक
पुरुषों के गुणगान में नहीं तथा जैसा मुख भक्तों को भगवान् के गुणगान में होता है
वैसा मुख भगवान् के स्वरूप ज्ञान की मोक्ष-अवस्था में भी नहीं होता । इसलिए सदानन्द

१. न घृते तादृशी प्रीतिर्नक्षारे न च गुग्गुले :

यादृशी चैव गांधर्वे मम प्रीतिर्वरानने ॥

The Krishna Pushkaram Souvenir, 'Hindu Music a Survey, Polava-
rapu Ramchandra Rao, Page 92

२. गीतेन प्रीयते देवः सर्वज्ञः पार्वतीपतिः ।

गोपीपतिरनं तोऽपि गीतध्वनिवंशगतः ॥ स्वरभेलकलानिधि, रामामात्य, पृ० ११

३. देवस्य मानवो गानं वाद्यं नृत्यमतन्द्रितः ।

कुर्याद्विष्णोः प्रसादार्थमिति शास्त्रे प्रकीर्तितम् ॥

संगीत-पारिजात, अहोबिल, पृ० ५, श्लोक १५

४. वीणवादनतत्त्वज्ञः श्रुतिजाति विशारदः ।

तालज्ञश्चाप्रयासेन मोक्षमार्गं नियच्छति ॥

संगीत-पारिजात, अहोबिल, पृ० ६, श्लोक १८

५. कलेर्दोषनिधे राजन्नस्ति ह्येको महान्गुणः ।

कीर्तनादेव कृष्णस्य मुक्तसंगः परं ब्रजेत् ॥ भागवत, दशमस्कंध, अध्याय ३, श्लोक ५१

ईश्वर में भक्ति करने वाले भक्ता को सब सौक्य माघन छोड़कर भगवान के गुणों का गान करना चाहिए । ऐसा करने में भक्त में ईश्वरीय गुण आ जायेंगे ।”

राग-दपण ग्रंथ में फकीरुल्ला ने कहा है कि मगीन की ध्वनि भक्ति का संदेश सुना कर उचित मार्ग की ओर जाने के लिए प्रेरित करती है—“और प्रणाम का गान उम वादक (रसूल पैगम्बर) के प्रति अर्पित करना उचित है जिसकी हिदायत (मार्गनिर्देश) स्त्री सितार की उच्च ध्वनि ने भटकने हुआ को ठीक मार्ग पर आने की आकांक्षा उत्पन्न कर दी और असोम भक्ति के लक्ष्य पर पहुँचा दिया ।”

रबीन्द्रनाथ ठाकुर का विचार है कि मगीन में ईश्वर के सामात्कार कराने की अभीष्ट शक्ति निहित है । मगीन की आध्यात्मिक महत्ता पर मुग्ध होकर उनके हृदय के भावुक उद्गार गा उठते हैं—

जानि आमि एइ गानेर बले
बसि गए तोमारि सम्मुखे
प्राण दिए जार नागाल नाइ पाइ
गान दिए सेइ चरण छुए जाइ ।^१

अर्थात्—मैं यह जानता हूँ कि इसी गान के बल से मैं तुम्हारे सम्मुख बैठने के योग्य होता हूँ । प्राण और मन देकर भी जिसके समीप मैं नहीं आ सकता था गान देकर उमी के चरण छू लेता हूँ ।

यही नहीं भारतीय मगीत की धार्मिक महत्ता पर प्रकाश डालते हुए रबीन्द्रनाथ कहते हैं—“मुझे ज्ञात होता है कि भारतीय मगीत धार्मिक व्याख्या से परिपूर्ण मानवी अनुभवों की अपेक्षा दैनन्दिन अनुभूति से अधिक सबध रखता है । मगीन का आध्यात्मिक मूल्य है । यह

१ महता कृपया यावद्भगवान् दयमिष्यति ।

तावदानदसबोह कीर्त्यमान सुखाय हि । ४

महता कृपया यद्बलतीर्तन सुखं सदा ।

न तथा लौकिकानां तु स्निग्धभोजनदक्षवत् । ५

गुणगाने सुखवाप्तिर्गोविंदस्य प्रजायते ।

यथा तथा शक्रादीनां नैवात्मनि कुरोऽयत्नः । ६

तस्मात्सर्वं परित्यज्य निरुद्धं सर्वदा गुणा ।

सदानन्द परमैषा सच्चिदानन्दता तत । ६

निरोध—लक्षण—छोटा ग्रंथ, भट्ट रमानाथ शर्मा ।

२ मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहर निवास द्विवेदी, पृ० ५३-५४

३ गीर्वाण, रबीन्द्रनाथ ठाकुर

दैनन्दिन घटनाओं से आत्मा को मुक्त करता है और आत्मा एवं परमात्मा के संबंध का गीत गाता है ।..... हमारा संगीत श्रोता को दिन-दिन के मानवीय सुख-दुःख से दूर हटाकर, सृष्टि के मूल विश्रान्ति और त्याग की ओर ले जाता है ।”

गायनाचार्य पं० विष्णु दिगम्बर जी संगीत को मोक्ष प्राप्ति का साधन मानते हैं—

“संगीत भी एक स्वर्गीय वस्तु है । यदि उसे ‘वसुधा की सुधा’ कहा जाय तो अत्युक्ति न होगी । सत्संगीत मनुष्य की आत्मा को इस तापत्रयपूर्ण नरधाम से ऊँचा उठाकर क्षण काल के लिए ऐसे अमरलोक में ले पहुँचाता है जहाँ चारों ओर सुख-शांति का साम्राज्य छाया हुआ होता है ।”

ठाकुर जयदेव सिंह जी का भी विचार है कि संगीत ईश्वर प्राप्ति का साधन है ।^१

कथक शैली के सुप्रसिद्ध नर्तक श्री लच्छू महाराज ने अनंत सौंदर्य की प्राप्ति को ही कलाकार के जीवन की सफलता कहा है —

“आत्मा के समीप पहुँच कर सौंदर्य पर्यवेक्षण के चरम आनंद को प्राप्त करने में यदि कोई नृत्यकार अथवा कलाकार सफल नहीं हो सका हो, तो मैं उसकी सारी कला के प्रति, प्राप्त प्रशंसा के प्रति खेद ही प्रगट करूँगा ।”

प्रसिद्ध संगीतज्ञ श्री सियाराम जी तिवारी भी मानते हैं कि “संगीत दैवी विद्या है । यह चंचल चित्तवृत्ति के निरोध के द्वारा योग-साधन का सा आनंद देती है ।” उनकी दृष्टि में भारतीय शास्त्रीय संगीत का लक्ष्य आत्मशांति होना चाहिये । इस विद्या के द्वारा उच्चतम आध्यात्मिक आनंद प्राप्त होता है और अंततोगत्वा मुक्तिलाभ होता है ।

श्री कानन भी संगीत को दिव्यकला मानते हैं ।^२

१. संगीत, मार्च १९४९

२. गायनाचार्य पं० विष्णु दिगम्बर जी से साक्षात्कार, मुकुटधर पांडेय, पृ० ७००, माधुरी, दिसंबर १९२७

३. संगीत सम्बन्धी वार्ता करते हुए ठाकुर जयदेव सिंह जी ने लेखिका के सम्मुख यह विचार व्यक्त किया था ।

४. संगीत, नवम्बर १९५३, कथक शैली के सुप्रसिद्ध नर्तक-श्री लच्छू महाराज श्री सत्य, पृ० ७६२

५. संगीत, मई १९५५, पृ० ३०

६. संगीत, फरवरी १९५५, पृ० ४३

श्री प्राणलाल देवकरन नान्जी संगीत को ईश्वर का दिया हुआ वरदान कहते हैं ।^१

महाराज श्री गिरीशचन्द्र नदी का कथन है कि रस की अनुमति करा कर संगीत ब्रह्मानंद प्रदान करता है ।^२

प० ओटारनाथ ठाकुर का भी विचार है कि साध्य के साथ एकाकार होने के लिए भक्त का स्वर में तत्त्वीय होना अनिवार्य है । यही कारण है कि भक्तों की कविता में संगीत घुल मिल गया है ।—'भक्त के लिये संगीत मुख्य साधन है । भक्ति में तन्मयता, तद्रूपता पाने के लिये स्वर में तत्त्वीय होना पड़ता है । भक्तों की कविता में संगीत घुलमिल गया है ।'

न केवल भारतीय बग्न पाश्चात्य कलाकारों ने भी संगीत को ईश्वर से सम्बद्ध माना है । कुमारी ह्रीत्वि योम का कहना है—“ मैं संगीत को मनोरञ्जन का साधन मात्र नहीं मानती बल्कि जीवन के निर्माण का एक प्रधान उपकरण मानती हूँ । अगर हमें ईश्वर में विश्वास है तो वह भी इसी संगीत की त्रिराट धारा में व्याप्त है । आज संगीत की बेमानी धाराओं में अपने को डूबो क्षीनित्व और दुःख दुःखों के लिए लापकी विषय के प्रत्येक पदार्थ से संगीत की मधुर ध्वनि ही फूटती हुई सुनाई पड़े तब उस उच्च स्वर पर आपको ईश्वर के त्रिराट एक दिव्य रूपों के दर्शन होंगे । हमारा ईश्वर संगीत में परे नहीं है । वह संगीत की स्वर लहरियों में ही रम रहा है इसलिए ही संगीत में मजीबनी शक्ति प्रचलन है, जो मुँहों में भी प्राण प्रतिष्ठा करा सकती है । ”

कुमारी एलबोथ ने कहा है—“संगीत ही स्वयं ईश्वर है और ईश्वर ही संगीत है । दोनों एक दूसरे से जनम नहीं किए जा सकते । जिनने संगीत की जमर मारना कर ली मानो जमाने सर्व शक्तिमान ईश्वर को भी प्राप्त कर लिया ।”^३

- 1 “God has bestowed Music upon us as a gift together with its manifold blessings Like a true friend it enhances our happiness and curtails our sorrows It pleases and soothes both the rich and the poor, men and women, and castes and creeds without distinction ”

The Krishna Pushkaram Souvenir, Music, D P Nanjee, Page 136

2. ‘ By clearly expressing the Rasa and enabling men to taste there of it gives the wisdom of Brahma, whereby they may understand how every business is unstable, from which indifference to such business and therefrom arise the highest virtues of peace and patience and thence again may be won the bliss of Brahma ”

The Krishna Pushkaram Souvenir, “Synthesis of Musical Cultures, Maharaja Srischandra Nandy, Page 99

३ संगीत, मार्च १९४७, पृ० २४६

४ संगीत, फरवरी १९४८, पृ० ७६

५ संगीत पर जिंदा रहने वाली विश्व की प्रथम महिला कुमारी एलबोथ लोरा—उमेश जोशी, संगीत, पृ० ६०६, मिनबर १९४३

मिल्टन ने ईश्वर-ज्ञान को संगीतमय माना है —“ईश्वरीय ज्ञान कैसा मनोहर है । न कठोर है और न कटु जैसा कि मंद बुद्धि के लोग सोचते हैं वरन् वह संगीतमय है जैसी एक पोलेट की वोणा होती है ।”

मिल्टन संगीत का संबंध ईश्वर से जोड़ता है और उसे अत्यधिक पवित्र समझता है -

In song and dance about the sacred hill
Mystical dance which yonder story sphere
Of planets and of fixed in all her wheels,
Resembles nearest, mazes intricate,
Eccentric, intervolved yet regular
Then most, when most irregular they seem ;
And in their motions harmony divine
So smooths her charming tones, the God's own ear
Listens delighted. ²

संगीत-कला आध्यात्म की ओर उन्मुख करती है । यह एकमात्र कल्पना ही नहीं है वरन् इसमें महान् सत्य छिपा हुआ है । जीवन का उच्चतम ध्येय होता है आत्मा का परमात्मा से सामंजस्य होना । परमतत्त्व के इस साक्षात्कार के लिये यह अनिवार्य है कि हृदय की चंचल-वृत्तियों को सांसारिक वैभव तथा वासनाओं से मोड़ कर उस ओर उन्मुख कर दे जो इन सांसारिक बंधनों से कहीं अधिक आकर्षक तथा मोहक है । चिंतन, श्रवण तथा गुरु उपदेश परब्रह्म के उस अनंत सौंदर्यशील रूप की भाँकी दिखा देते हैं जिससे कि मनुष्य की वृत्ति उस ओर भी अग्रसर होने लगती है । किन्तु यहाँ यह आवश्यक होता है कि उसकी चंचल वृत्तियों को बढ़ाने के लिए सुगम पथ प्राप्त हो और उसमें इतनी शक्ति हो कि वह उन चंचल-वृत्तियों को पुनः किसी ओर उन्मुख न होने दे वरन् उनको निरन्तर उसी ब्रह्म की सौंदर्य-साधना में लीन करके स्थिर रखे ।

संगीत में जनरंजन की अद्भुत शक्ति है जिससे कि मनुष्य उस ओर प्रेरित हो जाता है । संगीत-साधना के लिए तन्मयता अनिवार्य है । संगीत के स्वरों को साधने के लिए अहंभाव तथा अन्य बाह्य भावनाओं को त्याग कर, मन को एकाग्र कर सभी इन्द्रियों को उसी में केन्द्रीभूत करना होता है जिसके कारण तन्मयता की अवस्था प्राप्त होती है । इस तन्मयता में संगीतज्ञ अन्तर्मुख होकर इतना लीन हो जाता है कि उसे बाह्य जगत पर दृष्टि डालने का अवकाश ही नहीं मिलता । बाह्य आडंबरों तथा बंधनों की उपेक्षा कर वह संगीत के स्वरों

1. How charming is Divine philosophy. It is not harsh and crabbed as dull fools suppose but musical as is a Pollot's lute.

Bartlett's Familiar Quotations, John Bartlett, Page 254

2. Milton, Book V, Page 155

में आत्मविस्मृत हो इतना चो जाता है कि समस्त ससार तथा उसकी विघ्नवाधाओं के मध्य रहता हुआ भी वह उनको देख अथवा सुन नहीं सकता ।

प्रायः देखा जाता है कि सगीतज्ञ गाते-गाने जब किसी स्वर विशेष पर स्थिर हो जाता है तो श्रोतागण की करतलध्वनि गूँजने लगती है तथा ताल की चिन्ता ही मानायें निश्चल जाती है किन्तु सगीतज्ञ उनसे तनिक भी विचलित न होकर उसी स्वर पर स्थिर रहता है । उसका स्वर तनिक भी कपित नहीं हो पाता । इसका यही रहस्य है कि श्रोतागण के मध्य बैठा हुआ भी सगीतज्ञ सगीत के स्वरो में इतना बंध जाता है, आत्मविस्मृत होकर इतना चो जाता है कि सगीत के स्वरो के अतिरिक्त अन्य कोई बाह्य ध्वनि उसे सुन ही नहीं पड़ती । यही वह अवस्था है जिसका योगी परमानन्द में सीन होना कहते हैं ।

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो गया है कि सगीत में इनकी शक्ति है कि वह मन को एकाग्र करके इतना स्थिर कर दे कि हृदय की चञ्चल वृत्तिर्षा केन्द्रीभूत हो जायें और इधर उधर न भाग सकें ।

जैसा कि पूर्व कहा जा चुका है कि शिव तथा शक्ति के संयोग का परिणाम नाद है और उसी नाद से सगीत की उत्पत्ति होती है जिसके कारण सगीत के प्रत्येक स्वर से 'ऊँ' की दिव्य ध्वनि स्रवण होती है । अतः सगीत-साधना के द्वारा मनुष्य उसमें अप्रत्यक्ष रूप से निहित ब्रह्म से एकता सन्तुलित कर सकता है । ठाकुर जयदेव सिंह जी का कथन है कि—
“नाद ही ईश्वर का दूसरा नाम है । नाद को नाद ब्रह्म की सत्ता दी गई है । जब ब्रह्म का स्वरूप ही नाद है तो नाद-साधना के द्वारा मनुष्य बद्धत सरलता से ब्रह्म को प्राप्त कर सकता है ।”

प० ओंकार नाथ ठाकुर का भी मत है कि—“प्रकाश में ही परम प्रकाश दियाई देना है । रूप से ही परम रूप नजर आता है । तद्वत् नाद ब्रह्म से ही परब्रह्म की प्राप्ति हो सकती है ।”

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने भी इसी भाव को व्यक्त करते हुए कहा था—“ध्वनि की भाषा अनन्त के मीन जगत का एक शुद्धतम विन्दुमान है । विश्व की अमर भाषा तो उनके इंगित द्वारा ही व्यक्त होती है । वह सदा चिन्मयी और नृत्य की भाषा में बोलता है ।”

फकीरउल्ला ने भी इस ओर सचेत करते हुए कहा है कि—“स्तुति का तराना प्रथमतः

१ लैविका के साथ सगीत सबधी वार्ता करते हुए ठाकुर जयदेव सिंह जी ने उक्त कथन किया था ।

२ सूर सगीत, भाग १, प्राक्कथन प० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० ३

३ विंगल भारत, जनवरी १९४२, मेरे चित्र और उनका अर्थ, रवीन्द्रनाथ, पृ० ६

उस भक्त प्रतिपालक महान संगीतज्ञ की सेवा में समर्पित करना उचित है जिसके कृपा रूपी संगीत के उपकरण आनन्द-शोकमय हैं, जिसने प्रलय और सृष्टि रूपी दो तारों वाली वीणा को निनादित कर विश्व का कल्याण किया और उसे अपनी गुण-गाथा से भर दिया।”

वैज्ञानिक दृष्टिकोण से भी संगीत आध्यात्मिक कसौटी पर खरा उतरता है। जीवन की गति श्वास प्रक्रिया से है। हृदय की गति शून्य होने ही सम्पूर्ण शरीर निष्प्राण तथा चेतना रहित हो जाता है। श्वास की गति के द्वारा हृदय ममस्त शरीर की रग-रग पर नियंत्रण रखता है। संगीत की स्वरसाधना के लिए श्वास-क्रिया पर नियंत्रण करना पड़ता है। श्वासक्रिया पर नियंत्रण करते ही मनुष्य का अपने शरीर तथा उसकी गतिविधियों पर पूर्ण अधिकार हो जाता है जिसके कारण वह अपने विचारों को मन्तुनित कर सकता है। विचारों पर नियंत्रण करने के उपरांत ही मनुष्य को अनंत आनन्द की प्राप्ति होती है।

कृष्णभक्तिकालीन कवि उच्च कोटि के भक्त थे। उनका ध्येय अपने आराध्य की उपासना में पूर्णतः लीन हो कर उनको प्राप्त करना था। अस्तु सांसारिक बंधनों को भूलकर अपने आराध्य के साथ एकाकार होने के लिये उन्होंने संगीत की शरण ली। “हमारे मध्यकालीन साहित्य की विभूतियाँ उस समय के युग-प्रवाह की उपज नहीं थीं वरन् उनका निर्माण उन प्राचीनतम भारतीय परिवर्द्धनशील दार्शनिक परम्पराओं की ही सुदृढ़ भित्ति पर हुआ था जो न कभी वैधी थी उत्तर, दक्षिण, पूर्व या पश्चिम की भौगोलिक परिधि में और न कभी म्लान या पल्लवित हुई थी किसी राजसत्ता विशेष के बनने या विगड़ने से।”^१ “हिन्दी साहित्य के किसी भी विद्यार्थी से छिपा नहीं कि पूर्व मध्यकाल का हमारा अधिकांश साहित्य कहलाने वाला अंग दार्शनिक चेतना से भरपूर है। उसके प्रस्तुत करने वाले पेशेवर कवि नहीं थे और न किसी राजा या रईस के आदेश पर या उसकी काव्य पिपासा शांत करने के लिए अपनी लेखनी रंगनेवाले थे। काव्य-साधना के निमित्त कुछ भी लिखना उनके जीवन का ध्येय नहीं था। वे तो विशुद्ध अर्थों में तत्त्वदर्शी मानवता का पाठ पढ़ानेवाले ईश्वरीय सन्देशवाहक थे। उनकी वाणी से अमर काव्य की मन्दाकिनी प्रवाहित अवश्य हुई और ऐसी हुई कि जिनकी तुलना कदाचित् देशदेशान्तरों के, युगयुगान्तरों के काव्य-साहित्य में भी ढूँढ़े न मिलेगी।”^२ किन्तु “गहराई तक पैठ कर यदि देखा जाय तो इनका यह संदेश भी किसी जाति या देश विशेष के लिए नहीं था वरन् वह था देशदेशान्तर व्यापी मानव कल्याण के लिए। ध्रुव संकीर्णताओं से उन्मुक्त मानवता का यह संदेश प्राचीनतम परम्परागत सतत उन्नतिशील मानव जागरण के आन्दोलन की एक महाप्रवृत्ति लहर थी।”^३ “अतः स्पष्ट है कि इस अजेय तत्व का अन्वेषण जब रसमंत्रों के माध्यम से किया गया और उसकी अनु-

१. मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहर प्रसाद द्विवेदी, पृ० ५३

२. मोरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मोरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८६

३. काव्यचर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, रहस्यान्वेषण में छाया की प्राप्ति, पृ० १८५

४. मोरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मोरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८६

भूमि की अभिव्यक्ति रसयुक्त हुई तब वह काव्यक्षेत्र का अंग बन गया।” देश-देशान्तर व्यापी मानव कल्याण के निमित्त भक्ति भावना की अनुभूति का प्रतिफल होने के फलस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के निर्माण में संगीत अपनी धार्मिक प्रवृत्ति तथा पूर्व बतलायी गई विश्वव्यापी महत्ता के कारण प्रमुख माध्यम, आधार तथा उपादान बना साथ ही निम्न-लिखित परिस्थितियाँ, वातावरण तथा विद्येनानाँ कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साहित्य में मगीत की प्रेरणा के लिये विशेषरूप से महायक तथा उद्दीप्त हो गई।

पूर्व परम्परा

यो तो भारतीय वाङ्मय में अंग उपागमा से परिपूर्ण संगीत की पुनीत एवं अनिवार्य प्रतिष्ठा आदि से ही मिलती है। भारत के पुरातन ग्रन्थ तथा भारतीय सम्प्रदाय, सङ्कृति, धर्म और साहित्य के आधारस्तम्भ चारों वेदों में से एक सामवेद गान के विविध रूप में ही प्रकट हुआ था। किन्तु हिन्दी साहित्य भी अपने सैशव से ही मगीत की कोइ में पला है। राग-रागिनियों में पदों को बद्ध कर गाने की प्रणाली जो कृष्णभक्तिकालीन कवियों के कान्य में प्रस्फुटित हुई है सिद्ध कवियों के समय में ही अपनाई गई है। विक्रम की नवी शताब्दी के लगभग होने वाले सिद्ध तथा नायपयी कवियों ने भी अपने पदों को राग-रागिनियों में बाध कर गाया है। जयदेव तथा त्रिघाषति ने भी अपने पद्य में मगीत की राग-रागिनियों को आश्रय दिया। किन्तु हिन्दी साहित्य में संगीत की राग-रागिनियों की कडियाँ नमबद्ध नहीं मिलती। वीरगाथा-काल के कवियों तथा प्रेमकाव्य के रचयिताओं ने इस परिपाटी का अनुसरण नहीं किया। वीरगाथा-काल में राजपूताने के चारण भाटों में समस्त काव्य को गा-गा कर सुनाने की प्रथा प्रचलित थी। परंपरा से चारण और भाट लोग ऐसी गाथाओं की कठम्ब रत्ने थे और राजदरबारों में गा-गा कर सुनाया करते थे। इस कारण वीर-काव्य गाये जाने के लिये ही लिखा गया किन्तु उनमें राग-रागिनियाँ का विधान नहीं है। सूफी-काव्य में संगीत का समावेश भाषा और शैली के कारण सट्टर रूप में ता हुआ और वास्तु साक्ष्यों^१ से भी इस तथ्य की पुष्टि होती है कि सूफी कवि अपनी रचनाओं को गा-गा कर सुनाते थे किन्तु जिस धुन में अथवा किन राग-रागिनियों में वे अपने कान्याओं को बाँधते थे इसका कोई विवरण अथवा उल्लेख नहीं मिलता। सूफी कवियों ने भी विविध राग-रागिनियों के अन्तर्गत अपने काव्यांशों की अवतारणा नहीं की। मिट्ठो और नायपयियों के साहित्य का विकसित रूप सतजाव्य में प्रस्फुटित हुआ। सिद्ध कवियों का अनुकरण करने के कारण संगीत सत कवियों का भी पथ प्रदर्शक बना। मन-काव्य में रागों की व्यवस्था है। इसी के समसामयिक राम काव्य में एक तो श्रेष्ठ कवि ही दो चार हुए हैं उनमें भी तुलसी ही राग-रागिनियों के दृष्टि-कोण से महत्वपूर्ण है। किन्तु हिन्दी साहित्य के जादिकाज से प्रचलित पदों को राग-रागिनियों में बद्ध करके गाने की प्रणाली का सफन विकास कृष्णभक्तिकालीन कवियों के कान्य में हुआ।

१ काव्यचर्चा, ललिताप्रसाद मुकुल, रहस्यान्वेषण में छाया की प्राप्ति, पृ० १८६

२ जायसी श्यावली, रामचन्द्र शुक्ल, भूमिका पृ० १२

समय के प्रवाह में संगीत को जीवनदान मिला और कृष्णभक्ति-कालीन प्रायः सभी कवियों के काव्य में पूर्णतया लय होकर राग-रागिनियों के रूप में संगीत बिखर ही ता पड़ा । कृष्णभक्ति कालीन अधिकांश कवियों का प्रायः समस्त काव्य विभिन्न राग-रागिनियों में गाया गया है ।

यद्यपि कृष्णभक्तिकालीन कवियों द्वारा प्रयुक्त राग-रागिनियों में पदों को वद्ध कर गाने की प्रणाली का प्रचलन सिद्ध नाथपंथी तथा संत कवियों में भी था किन्तु यहाँ यह न विस्मरण कर देना चाहिए कि उनके संगीत के आधार में एकता न थी । उनके इष्ट, लक्ष्य, उपासना, भावना, अनुभूति तथा अभिव्यक्ति में पर्याप्त अन्तर था । सिद्ध तथा नाथपंथियों ने निराकार की साधना की थी । अतः उनका लक्ष्य अनाहत नाद का सुनना था । उन्हें जिस अनाहत नाद की अन्तर में अनुभूति हुई उसी की उन्होंने संगीत के द्वारा अभिव्यक्ति की । अतः यह कहा जा सकता है कि सिद्धों का संगीत उच्छ्वसित हुआ था आंतरिक अनाहत नाद की प्रेरणा से । संत कवि कवोर भी निर्गुण उपासक थे । किन्तु उन्होंने अनाहत नाद की अभिव्यक्ति संगीत के माध्यम से उसे साकार रूप का रूपक प्रदान कर की । कृष्णभक्त कवि भगवान के साकार रूप के उपासक थे । अतः उनका क्षेत्र अनाहत नाद से संबंधित नहीं था । इन कवियों ने अपने दिव्य चक्षुओं से विविध क्रीड़ा तथा लीला करते हुए भगवान के जिस साकार रूप का अनुभव किया उसमें उन्हें जिस आहत नाद की अनुभूति हुई उसकी अभिव्यक्ति उन्होंने संगीत के द्वारा की ।

कवियों के आराध्य, विषय तथा दृष्टिकोण

कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के काव्य में संगीत प्रेरणा के प्रधान उपादान है उनके आराध्य तथा उनकी रसवती लीलायें । इन गायक कवियों के इष्ट स्वयं सिद्ध मुरलीधर अर्थात् स्वरो के अधिष्ठाता है । अतः उनके जीवन की रग-रग तथा उनका प्रत्येक क्षण संगीतमय है । सिद्ध संगीतज्ञ होने के कारण उनके जीवन की विविध क्रीड़ाओं में संगीत एक अनिवार्य तथा प्रमुख अंग है । उनकी प्रायः समस्त क्रियाओं से संगीत संबंधित है । उनकी प्रत्येक लय में संगीत की ध्वनि अंकृत होती है । कृष्णभक्तिकालीन भक्तों ने भगवान की जिस लीला का अपने दिव्य चक्षुओं से आनंद प्राप्त किया उसी को उन्होंने पदों में गाकर साकार रूप प्रदान किया है । अतः कृष्ण की उपासना करने के कारण संगीत का समावेश कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में स्वाभाविक रूप से स्वतः ही हो गया है ।

कृष्ण-काव्य में कृष्ण की लीलाओं का गान पारलौकिक दृष्टिकोण से प्रमुख रहा है । भगवान कृष्ण के लोकरंजक और लोकरक्षक दोनों ही रूप कृष्ण-साहित्य में मिलते हैं । कृष्ण के इन दोनों रूपों के वर्णन के कारण उसमें सभी रसों का समावेश हो गया है जिसके फल-स्वरूप प्रायः प्रत्येक रस से संबंधित संगीत की राग-रागिनियों को कृष्ण-साहित्य में स्थान मिल सका है । सभी प्रकार की राग-रागिनियों के लिए स्थान होने के कारण भी संगीत कृष्ण-भक्त कवियों को विशेष रूप से आकर्षित कर सका ।

कृष्णभक्तिकालीन कविया की सृष्टि कृष्ण के तोकरजन रूप का वर्णन करने में ही अधिक लीन हुई है। उनके वर्णन का विषय प्रायः कृष्ण जन्म की वधाई, रास, होली, व्रज, वर्षा, मल्हार आदि है। प्रथमतः ये सभी लीलायें आदि से अब तक इतनी सरस और मानव-हृदय की विविध रागात्मिका वृत्तियों को उत्तेजित करने वाली हैं कि उनके गुण-गान के क्षणों में वैविध्यपूर्ण सगीत का सहगा प्रवहमान हो जाना पूर्णरूप से नैसर्गिक है। साथ ही इन सभी लीलाओं में सगीत का प्रमुख रूप से समावेश होता है। कृष्ण-जन्म के साथ ही गोपगानों द्वारा वाद्ययंत्रों की मंगल में नृत्य करते हुए मागलिक गीतों का गायन गूँजने लगता है। आश्विन की पीपूषवर्षिणी पूर्णिमा के दिन चन्द्रमा की बिहँसती ज्योत्स्ना में गोपी तथा कृष्ण के पैरों के धुँधलओं की प्रकार समस्त बानानरण में झट्टन हो जाती हैं। आपाठ की धनघटाओं के बरसने की राधा-कृष्ण तथा गोपियाँ हिंडोना झूलने हुए मल्हार गाने लगने हैं। वसंत की सुषमा विकीर्ण होने की भाँक, मँजीरे, डफ़ लेकर उन्मत्त होकर नाचने-गाने कृष्ण तथा खान वाल होली की भूम मचा देने हैं। इस प्रकार इन सभी लीलाओं तथा उत्सवों में गान, वादन तथा नृत्य का विनोद रूप से आशोजन होता है। मागलिक तथा आनन्दप्रद गीतों के साथ बाँसुरी, पखावज, डफ़, महुवरि आदि विभिन्न वाद्ययन बजते हैं। इन सगीतमय प्रसंगों का आधार लेने के कारण कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में भी सगीत का समावेश प्रचुर मात्रा में हुआ है।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रेम भाव का व्यापक चित्रण हुआ है। जहाँ तक वास्तव्य में सने मातृ हृदय के प्रेम और दुनार भरे भावों का प्रदन है उसमें तो सगीत एक प्रधान तत्व है ही। प्रत्येक माँ के हृदय का समत्व, अनुराग तथा दुनार सगीत की लोरियों में ही साकार रूप प्राप्त करता है किन्तु रमराज शृंगार प्रेम के रतिभाव के संयोग विप्रलभ दोनों अंगों में सगीत प्रवाहित रहता है। मिलन के क्षणों में भावुक हृदय का तार-तार झन-झनता उठता है, कोमल कल्पना राग के स्वरा में प्रवाहित होने लगती है। विरहिणी महादेवी जी तभी तो मिलन-सुख के मधुरिम गीतों को स्मरण कर कहती हैं—

जो तुम आ जाते एक बार

कितनी करुणा कितने सदेश

पथ में बिछ जाते बन पराग

गाता प्राणों का तार तार

अनुराग भरा उमाद राग ।^१

वियोग में सगीत का स्वर और भी निम्बर उठता है। वेदनामय सगीत जीवन का मधुरतम सगीत होता है। अत्यंत विषादपूर्ण भावों में ही मधुरतम सगीत की सत्ता स्वीकार करने वाले पादचाप्य कवि सेली ने कहा है—

Our sweetest songs are those,
That tell of saddest thoughts.¹

विरहीजन की सिहरन, टीस और उद्गार जब इतने प्रबल हो जाते हैं कि नन्हें से हृदय की सीमाओं में सीमित रह पाना उनके लिये असंभव हो जाता है तब वह संगीत का रूप ग्रहण कर गान या कविता बन कर बिखर पड़ते हैं -

वियोगी होगा पहिला कवि
आह से उपजा होगा गान
उमड़ कर आँखों से झुपचाप
वही होगी कविता अनजान ।²

पुराकाल में आदि कवि की करुणा जब विगलित हो गई थी तब अनायास ही उनका संगीत निम्नलिखित छन्द के रूप में मुखरित हो उठा था -

मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वतीः समाः ।
यत्क्रौंचमियुनादेकमवधीः काममोहितम् ॥³

यशोधरा की वेदना चरम सीमा पर पहुँच कर रागमय होकर वह निकलती है और राष्ट्रीय कवि मैथिलीशरण गुप्त के शब्दों में वह कह उठती है -

रुदन का हँसना ही तो गान ।
गा गा कर रोती है मेरी हृत्तन्त्री की तान ।
मोड़ मसक है कसक हमारी और गसक है हूक ।
चातक की हुत-हृदय-हूति जो, सो कोयल की कूक ॥
राग है सब मूर्च्छित आह्वान
रुदन का हँसना ही तो गान ॥⁴

कारुण्य और संगीत का चिरकाल से संबंध रहा है । इसी भावना को प्रकट करने हुए साकेत में गुप्त जी ने कहा है -

-
1. To a Skylark, Percy Bysshe Shelley, Golden Treasury, Palgrave, Page 245.
 2. आधुनिक कवि (२), सुमित्रानंदन पंत, 'आँसू से', पृ० १५.
 3. रामायणम्, वाल्मीकि, निर्णयसागर मुद्रणयन्त्रालय से प्रकाशित, वालकाण्ड, द्वितीय सर्ग, पृ० ११, श्लोक १४.
 4. यशोधरा, मैथिलीशरण गुप्त, पृ० ६८.

मेरा रोदन भचल रहा हूं, कहता हूं कुछ गाऊँ ।

उधर गान कहता है, रोना आये तो मैं आऊँ ॥^१

प्रथमतः कृष्ण, गोपियों तथा राधा के अनुराग के कारण कृष्ण-चरित्र में सयोग तथा वियोग दोनों का मधुर सम्मिलन हुआ है साथ ही स्वयं भक्त-गायक कवियों ने भक्ति की तन्मयता में अपने इष्ट के सयोग तथा वियोग दोनों रूपों की अनुभूति की अतः कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में शृंगार रस के सयोग और विप्रलम्भ दोनों अंगों का व्यापक समावेश हुआ है । शृंगार तथा उसकी थोड़ी भेद में कृष्ण रस भी पल्लवित हुआ है । शृंगार तथा कृष्ण दोनों भावनाओं के सयोग के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत के लिए विशेष आग्रह है । शृंगार के साथ करुणा का मेल अत्यन्त हृदय द्रावक और ममस्पर्शी हो जाता है । प्रेम और सौन्दर्य के अप्रतिम गायक कविवर प्रभाद जी ने भी लिखा है —

शृंगार धमकता उनका मेरी करुणा मिलने से ।^२

पुष्टिमार्गीय सेवाविधि

यो तो कृष्णभक्तकालीन सभी सम्प्रदायों में कीर्तनभक्ति मान्य थी । सभी गायक भक्त कवि सुन्दर-सुन्दर पदों के कीर्तन से अपने आराध्य को रिझाने की चेष्टा किया करते थे । ईश्वर का कीर्तन करते-करते धीन हीकर बेसुध बन नाचने वाले महाप्रभु चैतन्य ने कीर्तन-भक्ति का अत्यधिक प्रचार किया किन्तु पुष्टिमार्गीय सेवाविधि के विधान में एक नियमित क्रम तथा व्यवस्थित रूप में निर्धारित अष्टप्रहर की नित्य कीर्तन प्रणाली तथा उत्सव आदि नैमित्तिक आचार साहित्य तथा संगीत के अपूर्व समन्वय तथा उच्च सयोग में विशेष रूप से सहायक हुए ।

पुष्टिमाग का अर्थ है कि जीव की आत्मा का पीपण परममत्त्व के द्वारा होता है । अतः जीव का निरन्तर पाम रह कर उस परममत्त्व के आचरणों तथा क्रियाओं के गुणगान में सलग्न रहना अनिवार्य है । इसी भावना के कारण पुष्टिमार्गीय भक्ति में अष्टप्रहर की नित्य सेवाविधि तथा वर्षोत्सव सेवाविधि का विधान स्वीकृत हुआ जिसके अन्तर्गत प्रतिदिन प्रातः काल से सायंकाल पर्यन्त आठ बार जाठ सेवाओं और वसन्तोत्सव, हिंडोल तथा रामलीला आदि नैमित्तिक आचारों तथा लोक त्यौहार और वैदिक पर्वों के उत्सव, पङ्कजमुक्तियों के उत्सव तथा श्रीकृष्ण की नित्य और अवन्तर लीलाओं के उत्सव का आयोजन किया गया । अष्टप्रहर की सेवाओं का क्रमविधान निम्नलिखित प्रकार से था —^३

१ साकेत, नवमसर्ग, पृ० २३६

२ अंशु, जयशंकर प्रसाद ।

३ अष्टछाप और वरसभ सम्प्रदाय, डा० बीनदयालु गुप्त, भाग २, पृ० ५६८-६९

श्री बल्लभ-सम्प्रदायी आठ समय की सेवा—

सेवा	समय
१. मंगला	प्रातः ५ वजे से ७ वजे तक
२. शृंगार	प्रातः ७ वजे से ८ वजे तक
३. ग्वाल	प्रातः ९ वजे से १० वजे तक
४. राजभोग	प्रातः १० वजे से मध्याह्न १२ वजे तक
५. उत्थापन	दिन के ३॥ वजे से ४॥ वजे तक
६. भोग	लगभग सायं ५ वजे से
७. सन्ध्याति	सायं लगभग ६॥ वजे से
८. शयन समय	रात्रि के ७ वजे से ८ वजे तक ।

श्रीनाथ जी के स्वरूप-पूजन में शृंगार, भोग तथा राग द्वारा की गई सेवाविधि के अन्तर्गत संगीत तथा संकीर्तन को प्रमुख स्थान प्राप्त था । प्रत्येक समय तथा उत्सव की भाँकी में कीर्तन की व्यवस्था थी । अष्टप्रहर की नित्यसेवा तथा वर्षोत्सव सेवाओं में विविध राग-रागिनियों में बद्ध विशिष्ट वाद्ययंत्रों की संगत में उस समय से संबंधित भावानुकूल पदों के गायन की सम्यक् आयोजना की जाती थी । मंगला की सेवा में अनुराग, खंडिताभाव जगाने तथा दधिमंथन के; शृंगार में बालरूप की सुन्दरता, वेपभूषा, बालक्रीड़ा के; ग्वाल में सख्यभाव तथा कृष्ण के खेल चौगान, चकडोरी, गोचारण, गोदोहन, माखनचोरी, पालना, धैया, अरोगन के; राजभोग में छाक के; उत्थापन में गोटेरन तथा वन्यलीला के; भोग में कृष्णरूप, गोपी दशा, मुरली, रूपमाधुरी, गाय, गोप आदि के; संध्याति में गोग्वाल सहित, वन से आगमन, गोदोहन, धैया, वात्सल्य भाव से यशोदा का बुलाना आदि के और शयन समय अनुराग, गोपी भाव से निकुंज लीला तथा संयोग शृंगार के पदों का तथा वसंत हिंडोल, रासलीला आदि उत्सवों में इन क्रीड़ाओं से संबंधित पदों का गायन कुशल संगीतज्ञों, कीर्तनकारों तथा गायनाचार्यों द्वारा किया जाता था । अतः पुष्टिमार्गीय सेवाविधि में संगीत को इतनी प्रधानता देने के फलस्वरूप भक्ति के कीर्तन-साधन के रूप में बल्लभसम्प्रदायी भक्तों के द्वारा सुन्दर-सुन्दर पदों का गायन किया गया और ये ही पद अपने दिव्य गुणों के कारण 'काव्य' की संज्ञा से विभूषित हुए ।

कृष्ण भक्ति कालीन कवियों का उद्देश्य अपने आराध्य देव की लीला का गान करना था । भक्ति की तन्मयता में ये कवि मीज में आकर कृष्ण की लीलाओं के पद गाया करते थे । जैसा कि पूर्व सिद्ध किया जा चुका है कि वाता साहित्य से भी यही ज्ञात होता है कि अष्टछाप के कवियों के जीवन का चरम ध्येय श्रीनाथ जी के समक्ष समय-समय पर कीर्तन तथा अपने पदों का गायन करना ही था और श्रीनाथ जी की पूजा तथा अर्चना के लिए ही वे अपने पदों का निर्माण करते थे । अतः यदि यह कहा जाय कि पुष्टिमार्गीय सेवाविधान में मान्य, प्रचलित तथा निर्धारित कीर्तन-प्रणाली अष्टछाप-कवियों की संगीत प्रेरणा का न

केवल एक प्रधान उपादान ही बनी चरन् उसी के परिणामस्वरूप प्रायः समस्त अष्टछाप साहित्य की सृष्टि हुई तो अत्युक्ति न होगी ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का स्वरूप

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का अपूर्व सामञ्जस्य है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के साहित्य-निर्माण में संगीत साधना प्रमुख रूप से सहायक हुई है । स्वर-साधना अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत संगीत-सौन्दर्य निम्नलिखित तीन रूपों में प्रस्फुटित हुआ है —

- १ संगीत तथा उससे संबंधित सामग्री का उल्लेख ।
- २ संगीत की विभिन्न राग-रागिनियों का प्रयोग ।
- ३ कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा तथा शैली में संगीत का समावेश ।

उपर्युक्त इन्हीं तीन दृष्टिकोणों से आगे के पृष्ठों में 'कृष्णभक्तिकालीन साहित्य' में संगीत की समीक्षा की जायगी ।

चतुर्थ अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत संबंधी उल्लेख

जिस प्रकार मनुष्य के मस्तिष्क में उसके पूर्वसंचित विचारों, प्रचलित सांस्कृतिक प्रणालियों एवं भावनाओं का समष्टि रूप विद्यमान रहता है उसी प्रकार साहित्य में मनुष्य जाति के समस्त अनुभव, क्रियाओं, सांस्कृतिक मान्यताओं तथा विचारों का भंडार मुरक्षित रहता है। किसी देश या समाज की चित्तवृत्ति तथा संस्कृति का प्रतिबिंब उसका साहित्य ही कहा जा सकता है। समाज की नीति-अनीति की मान्यताओं, रीतिरिवाज, खानपान, वेश-भूषा, आमोद-प्रमोद, सांस्कृतिक अंगों तथा उत्सवों आदि साधनों की ज्यों की त्यों स्वीकृति साहित्य में प्रतिबिंबित दीखती है, क्योंकि साहित्य रचयिता समाज के ही व्यक्ति होते हैं। साहित्य समस्त जनता का अथवा समाज की संस्कृति तथा विचारादि का एक व्यवस्थित रूप ही तो है अतः देश के इतिहास में जिस प्रकार की प्रणालियाँ प्रचलित होती हैं, जिस प्रकार की संस्कृति तथा सभ्यता मान्य होती है उनका साहित्य में अंकित होना स्वाभाविक ही है। सामाजिक संस्कृति का एक महत्वपूर्ण अंग होने के कारण संगीत के गायन-वादन तथा नृत्य इन तीनों अंगों संबंधी सामग्री का भी साहित्य में निरंतर उल्लेख तथा विवरण मिलता है। साहित्य के अन्तर्गत संगीत संबंधी ये उल्लेख अथवा विवरण दो प्रकार से प्राप्त होते हैं —

(१) संगीत संबंधी ग्रन्थों की रच कर उनका विस्तृत विश्लेषण।

(२) संगीत के भेद-प्रभेदों, अंग-उपांगों, राग-रागिनियों, वाद्ययंत्रों, नृत्य, संगीत की महत्ता आदि का साहित्य के कथानक सम्बन्धी विविध प्रसंगों के अन्तर्गत यदा-कदा उल्लेख मात्र।

संगीत संबंधी ग्रन्थों की रचना तथा उनका विस्तृत विश्लेषण

हिन्दी साहित्य में प्रथम दृष्टिकोण से कृष्णभक्तिकालीन कवियों में हरिराम व्यास

का महत्व अतुलनीय है। व्यास जी कृत 'रागमाला' भारतीय संगीतशास्त्र पर रचित अप्रकाशित ग्रन्थ है। इसकी रचना दोहा-छन्दों में की गई है। 'रागमाला' में सरस्वती मतानुसार छै राग तथा प्रत्येक राग की पाँच-भाच भार्याओं का वर्णन किया गया है।^१

व्यास जी के समय तक सङ्कृत साहित्य में संगीत पर अनेक ग्रन्थ प्राप्त होते हैं। ब्रजभाषा के व्यापक प्रचार के उस युग में उम्र समय के संगीत-ज्ञान तथा प्रचलित राग रागिनियों के अध्ययन के लिये हमें संस्कृत तथा फारसी ग्रन्थों का ही आश्रय ग्रहण करना पड़ता है। हिन्दी में व्यास जी कृत 'रागमाला' प्रथम उपलब्ध प्रामाणिक रचना है जिससे, संगीत की राग-रागिनियों पर व्यापक प्रकाश पड़ता है। इस ग्रन्थ द्वारा हमारे हिन्दी साहित्य की बहुमुखी प्रवृत्ति लक्षित होनी है और उस युग में भी हिन्दी साहित्य के व्यापक और विस्तृत दृष्टिकोण का परिचय मिलता है।

जिम प्रकार हिन्दी के रीति काल में गिहारी के पदचात् शृंगार-मतसई लिखने की एक परंपरा सी चल पड़ती है उसी प्रकार व्यास जी के पदचात् आगे चल कर हिन्दी साहित्य में संगीत तथा रागमाला सबधी ग्रन्थों के लिखने की एक परिपाटी सी चल पड़ती है। व्यास जी के समय के बाद से हिन्दी साहित्य में संगीत सबधी कुछ ग्रन्थ उपलब्ध होने हैं।^२ इस दृष्टिकोण से हिन्दी साहित्य में रागमाला की महत्ता और भी अधिक बढ जाती है।

१ भक्त कवि व्यास जी, बामुदेव गोस्वामी, पृ० १४३ तथा १४६

२ संगीतशास्त्र पर तानसेन (१५५८-१६४६) कृत दो रचनाएँ (१) रागमाला तथा (२) संगीतसार कही जाती हैं। रागमाला ग्रन्थ अभी तक प्राप्त नहीं है। संगीतसार डा० सरपू प्रसाद अग्रवाल लिखित 'अकबरी दरबार के हिन्दी कवि' नामक ग्रन्थ के परिशिष्ट भाग में प्रकाशित हुआ है। किन्तु इसकी प्रामाणिकता के सबध में संगीत-चार्यों तथा विद्वानों में मतभेद है।

३ भक्तिकवि व्यास जी, बामुदेव गोस्वामी, पृ० १४३-४६

१- हिन्दी सप्रहास्य प्रयाग तथा प्रयाग-सप्रहास्य में संगीत सबधी हिन्दी में लिखित कुछ ग्रन्थ सुरक्षित हैं। लेखिका ने स्वयं वहाँ जा कर निम्नलिखित ग्रन्थों का अवलोकन किया है।

हिन्दी सप्रहास्य, हिन्दी-साहित्य सम्मेलन, प्रयाग में सुरक्षित -

(अ) राग रत्नाकर, रचयिता राधाकृष्ण, लिपिकर्ता भाधवप्रसाद दुबे, रचनाकाल १८५३, लिपिकाल १८२६, लिपि-नागरी, भाषा-ब्रजभाषा, विषय रागों का वर्णन।

(ब) संगीत वर्णन, भक्त बिहारोवाल, रचयकाल (म० भवानी सिंह का समय), विषय-संगीत

संगीत संबंधी साहित्य में प्राप्त उल्लेख

संगीत और साहित्य के अध्येताओं से यह छिपा नहीं है कि इन दोनों की परंपराएँ जितनी प्राचीन हैं, इनसे सम्बद्ध विविध तत्वों के उल्लेख भी कम प्राचीन नहीं हैं। यदि भारतीय संगीत का आदि स्रोत सामवेद माना जाता है तो परवर्ती साहित्य के क्रमिक अध्ययन के बाद यह भी देखने को मिलता है कि प्राचीनतम रचनाओं के निरन्तर उल्लेख के साथ ही साथ समय-समय पर होने वाली नवीन स्थापनाओं के उल्लेख भी विविध प्रसंगों में साहित्यिक ग्रंथों में विद्ये पड़े हैं।

सामवेद में उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित तीन स्वरों का वर्णन है। ऋग्वेद में गंगर, गोष, पिंग आदि वाद्ययंत्रों का उल्लेख है। रामायण में राग की सात जातियों का विवरण मिलता है। वाद्ययंत्रों के अन्तर्गत भेरी, धुनधुभी, मृदंग, पटाहा, घट, पन्नव, डिमडिमा, मुद्दुका, अडम्बरा तथा वीणा का विशेष रूप से उल्लेख मिलता है। महाभारत में सप्तस्वर तथा गांधार का उल्लेख किया गया है। अश्वघोष ने तूर्य, सोने के पत्ते से बनी वीणा, वेणु, मृदंग, परिवादिनी (बड़ी वीणा), पणव (छोटा ढोल) आदि वाद्ययंत्रों का वर्णन किया है। कालिदास ने मेघदूत में नृत्य का वर्णन करते हुए लिखा है—

पादय्यासः क्वणितरशनास्तत्र लीलावधूतः—

(मेघदूत १-३६)

प्रयाग संग्रहालय में सुरक्षित—

(अ) प्रति स० १०७/२१७, ग्रंथ का नाम 'संगीत प्रबंध सार भाषा' हरिचल्लभ । 'संगीत प्रबंध सार भाषा' भारतीय संगीत शास्त्र पर संगीत दर्पण (संगीत दर्पण १६२५ के लगभग लिखा गया है— उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० ३२) के अनुसार लिखा गया हिन्दी में ग्रंथ है।

(ब) प्रति नं० २०६/२१—	} जीर्ण अवस्था में होने के कारण दोनों ग्रंथों के रचयिता तथा रचनाकाल के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं होता।
ग्रंथ का नाम 'रागमाला'	
(स) प्रति नं० २३२/२१—	
ग्रंथ का नाम 'रागमाला'	

डा० रामकुमार वर्मा ने हिन्दी साहित्य में संगीत संबंधी निम्नलिखित चार पुस्तकों का उल्लेख किया है।

(अ) सभाभूषण, गंगाराम, संवत् १७४४

(ब) रागरत्नाकर, राधाकृष्ण, संवत् १७६६

(स) रागमाला, रामसखे, संवत् १८०४

(द) रागमाला, यशोचंद, संवत् १८१५, हि० सा० आ० इतिहास, पृ० २०,
(विषय प्रवेश)

अर्थात् मध्या समय नृत्य करती हुई वेदयात्रो की करघनी के घुघरू बड़े भीठे शब्द से वज्र रह होंगे । कालिदास के विरही यक्ष की काना घुंघुन्दार कड़ेवाले हाथों से सांझ के समय ताली बजा-बजा कर मयूर को नचानी थी —

ताल शिञ्जावलम्ब सुभगनंतित कातया मे
यामध्यास्ते दिवसविगमे नीलकण्ठ सुहृद् ॥

(मेघदूत २, १६)

कालिदास के ग्रन्थों में तूर्य, बल्लकी, जानीघ, मृदग, वीणा, वसन्ततुल्य, वेणु तथा दुन्दभी वाद्ययन्त्रों के नाम भी प्राप्त होते हैं । जानकी में राजाओं के गन्धर्वों ने धिरे रहने का उल्लेख है । उस समय के सगीताचार्य गुत्तिका, मुमिल और मग का नाम जानकी में आया है । महाजनक जगतक में चार नादों का उल्लेख है ।^१ जानकी में वीणा, पाणिस्तर, सम्मनाल कम्मधूण, भेरी, मूर्तिगा, मुरज, आनम्बर, आनक, सन्ध, पवनदेष्ट्रिमा, स्वरमुत्त, गोधापीला-देनिका, कुटुम्भतिष्ठिम वाद्ययन्त्रों का वर्णन है । वीणा और वेणु की संगति में नृत्य करने का विवरण भी प्राप्त होता है ।

हिन्दी साहित्य में भी संगीत का उल्लेख स्थल-स्थल पर किया गया है । वीर-नाथा-नाट्य में वीर रस प्रधान है । "भक्ति रस का काव्य तो भारतवर्ष के प्रत्येक साहित्य में किसी न किसी कोटि का पाया जाता है । नाथा-शृण्ण को लेकर हर एक प्रान्त ने मध या ऊँची कोटि का साहित्य पैदा किया है । लेकिन राजस्थान ने अपने रक्त से जो साहित्य निर्माण किया है उसकी जोड़ का साहित्य और कहीं नहीं मिलता ।"^२ देश के वीरों का यशोगान के साथ स्वागत करने के निमित्त राजस्थान के चारण, कवि तथा भादों की वाणी मुखरित हुई । युद्ध के लिए वीरों को प्रोत्साहित करने और वीर-गति पाने पर उनकी प्रशंसियाँ निमित्त करने के लिए चारणों की वीरोल्लामिनी कवितायें गुंज उठीं अस्तु वीर-नाथा-नाट्य के जन्तर्गत युद्ध का मार्मिक तथा मजीब वर्णन किया गया है । युद्ध-क्षेत्र में भी संगीत का विशिष्ट महत्व रहा है । युद्ध प्रारम्भ होने से पूर्व बाघों के तार झनझना उठने से और उनकी शकार वीर पुंगवों को उत्साहित और उत्तेजित करती थी । झल और नगाडा की ध्वनि से समस्त दानावरण गुञ्जायमान हो जाता था । बाघों के साथ नृत्य सा करने हुये राजपूत वीर अपनी वीरता का प्रदर्शन करते थे । बाघों की ध्वनि युद्ध में और तीव्रता लानी थी । संगीत के इस सहयोग के कारण साहित्य में भी युद्ध प्रसंगों से संबंधित स्थलों पर अनेकों वाद्ययन्त्रों का उल्लेख मिलता है । पृथ्वीराज-रामो में कवि चन्द्र बरदायी ने पग सेना के रणवालों के वर्णन में तितान, उपग, मृदग, विपतार, वांसुरी, शहनाई, नफेरी, नवरग, भेरी, शृंग, घन, घटा, शल, आदि वाद्यों का परिचय दिया है । नरपतिनाल्ह कृत बीसलदेव-रामो में डोल, वांसुरी, नगाडे का उल्लेख है । पृथ्वीराज कृत 'वेनिक्किमन रविमणोरी' में मृदग, वीणा, डफ, अलगाँजा, वानुरी,

नसतरंग आदि वाद्ययंत्रों का विवरण है। पृथ्वीराज रासो में ध्रुपद, आलाप, तान, ग्राम, ताल, आरोह, अवरोह, उरप, तिरप, आदि शब्दों तथा नृत्य के वोलों का प्रयोग भी किया गया है। वीरगाथा-काव्य में वीर रस के साथ शृंगार रस भी सहायक के रूप में प्रयुक्त हुआ है। शृंगार तथा प्रेम के पुट के कारण रासो में नृत्य का भी सजीव चित्रण किया गया है।

सूफी कवि जायसी ने भैरव, मालकोश, हिंडोल, मेघ मल्हार, श्री और दीपक इन छः रागों तथा कल्याण, कान्हरा, विहाग, केदारा, प्रभाती, बंगाली, आसावरी, गुनकली, मालीगौरा, धनाश्री, सूहा, विलावल, मारू, रामकली, नट, गौरी, खमाच, मुघराई, सामंत, सारंग, गूजरी, सारंग, विभास, पूर्वी, सिन्धी, देस, वैराटी, टोड़ी, गोंड और निरारी इन ३० रागिनियों का वर्णन किया है। वसंत-खंड के अन्तर्गत वसन्त ऋतु में गाए जाने वाले पंचम राग का भी उल्लेख मिलता है। वाद्ययंत्रों में पखावज, रवाव, वीणा, वेनु, कमाइच (सारंगी वजाने की कमान), अमृत कुंडली, मुहचंग, उपंग, तुरही, वांसुरी, हुडुक, डफ, भाँक, मजीरा, ढोल, दुदुभी, भेरी, किगरी, शृंगी, मृदंग और यंत्र का प्रमुख रूप से उल्लेख किया गया है।

सूफी कवि आलम ने पडज, ऋपभ, गान्धार, मध्यम, पंचम, धैवत और निपाद-संगीत के सातों स्वरों, भूपताल, एकताल, ध्रुवपद, धुन, देसी आदि शब्दों का वर्णन किया है। कवि ने ६ राग तथा ३० रागिनियों का वर्गीकरण भी निम्नलिखित प्रकार से प्रस्तुत किया है—

राग—

रागिनियाँ—

भैरव	(१) भैरवी,	(२) विलावली,	(३) बंगाली,	(४) आसावरी,	(५) वैराटी
मालकोश	(१) गौड़ी,	(२) काटी,	(३) देवगंधारी,	(४) गंधारी,	(५) धनाश्री
हिंडोल	(१) तेलंगी,	(२) देवगिराई	(३) वासंती,	(४) मिंदूरी,	(५) मुघराई
दीपक	(१) क्काछानी,	(२) पटमंजरी,	(३) टोड़ी,	(४) कामोद,	(५) गूजरी
श्री	(१) वैराटी,	(२) करनाटी,	(३) गौरी,	(४) आसावरी, ^१	(५) सिधवी
मेघ	(१) सौर,	(२) गौड़मल्हार,	(३) आसा,	(४) गुनकली,	(५) सूहो। ^२

६ राग और ३० रागिनियों के अतिरिक्त कवि ने प्रत्येक राग के ८ पुत्र तथा इस प्रकार ४८ पुत्रों का वर्णन भी किया है। वाद्ययंत्रों में वीणा तथा मृदंग का विशेष रूप से उल्लेख है। नृत्य का मुन्दर वर्णन भी किया गया है।

रामायण में रामविवाह, रामविलाम, वसन्तविहार, राज्याभिषेक आदि आनन्दमय स्थलों पर मांगलिक गीतों के साथ वाद्ययंत्रों का भी उल्लेख है। जिस प्रकार तुलसीदास भगवान राम के प्रत्येक मंगल कार्य पर देवताओं के द्वारा पुष्प वर्षा करवाते हैं उसी प्रकार

१. आलम ने आसावरी रागिनी का दो बार उल्लेख किया है। आसावरी रागिनी का भैरवरग तथा श्रीराग दोनों की भार्याओं के अन्तर्गत उल्लेख हुआ है।

२. प्रेम-नाथा-काव्य-संग्रह, गणेश प्रसाद द्विवेदी, पृ० १६३-६४

वे प्रत्येक मासलिक पर्व पर झूम, मृदंग, ताल, शंख, झहनाई, डफ, निमान, हुन्दुभी, वीणा, वेणु आदि वाद्ययंत्रों को अवश्य बजवाते हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत का उल्लेख प्रचुर मात्रा में मिलता है । कृष्ण-भक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने संगीत तथा उसके भेद-प्रभेदों, अग-उपागों आदि का यथ-तथ पर्याप्त वर्णन किया है । यद्यपि संगीत सबकी ग्रथ तो इन कवियों में से केवल व्यास जी ने ही लिखा किन्तु उत्कृष्ट संगीत गायक होने के नाते इन सभी कवियों के भक्ति के आवेश में गाये पदा में संगीत से संबंधित सामग्री पर्याप्त मात्रा में उपलब्ध होती है ।

संगीत के भेद-प्रभेदों, अग-उपागों तथा पारिभाषिक शब्दों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में नाद, ग्राम, २२ श्रुति, २१ मूर्च्छना, ४६ कूटतान, सप्तस्वर, सानो स्वरो के नाम—पडज, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पचम, धैवत, निषाद—सप्तक सरगम, तान, ओडव पाडव, आरोही, अवरोही आदि शब्दों का स्पष्ट उल्लेख मिलता है । इससे संबंधित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदा की कुछ पंक्तियाँ नीचे उद्धृत की जाती हैं—

मुरलिया बाजति है बहुवान
तीन ग्राम, इकईस मूर्च्छना, कोटि उनचास तान ।^१
बसी री बन काहू बजावत *
सुरश्रुति तान बपान अमित अति सप्त अतीत अनागत आवत ।^२
नद नंदन सुघराई बाँसुरी बजाई ।
सरगम सुनी कं साधि सप्त सुरनि गार्ई ।
अतीत अनागत संगीत बिषतान मिलाई ।
सुरतालज नृत्य ध्याइ, पुनि मृदंग बजाई ।
सकल कला गुन प्रवीन, नवल बाल भाई ।
सूरज प्रभु अरस परस रीझि सब रिभाई ॥^३
कबहू गान करत अपनी रुचि करतत तार बजावत
कबहुँक नृत्य करत कौतूहल सप्तक भेद दिखावत ।^४ (सूरदास)
खेलत गिरिधर रँगमने रय -

१ सूरसागर, (भाग-१), पृ० ७३१, पद सं० १६७१

२ वही, पृ० ४८६, पद सं० १२६६

३ वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६६

४ वही, पृ० ७३८, पद सं० १६६४

पिचकारी नीकें करि छिरकत गावत तान तरंग ।^१

मदन गोपाल बेनुं नीकौ बाजत मोहन नाद सुनत भई बावरी ।^२ (परमानंददास)

गावति गिरिधरन संग परम मुदित रास-रंग.....

सरि-गम-पध-धनि-गम-पधनि, उघटित सप्त सुरनि ।^३

हिंडोरें व झुलवन आई

तान, मान, बंधान, भेद, गति, ताल, मृदंग वजावें ।^४ (कुंभनदास)

निकुंज में वेनु मधुर कल गावे ।

सप्त सुरन में रसिकराय पिय, रसिकिनि तोय दुलावें ॥.....

औधर तान मान संपूरन संगीत सुर उपजावें ।^५ (कृष्णदास)

मधूरे सुर गावति उपजावे आधी आछी तानन मनुहारी ।^६

सप्त सुरन साज मिल सुलप वजाइ री ।^७ (नंददास)

सरस मुरली धुनि सों मिले सप्त सुर

रास रंग भीने गावे और तान बंधान ।^८

ऐसेहि मोह क्यों न सिखावेहु.....

सारंग राग सरस नंदनंदन, सजि सप्तक सुर गावहु ।.....

श्रुति संगीत करो परिमिति तो ताहू में अतित बढ़ावहु ।^९ (चतुर्भुजदास)

महिमा धनि तुव मति श्रेष्ठतुव परम निपुन नृत्त तेरो बग्यो स्यामा वृन्दावन रीझें बीसों
बिसा । सप्त सुर तीन ग्राम इक्कीस मूर्छना बाइस सित मति राग मध्य रंग रंग राख्यो स र ग-

१. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६६, पद सं० ७०

२. वही, पृ० २०१, पद सं० ८५

३. कुंभनदास, कांकरीली, पृ० २२, पद सं० ३५

४. वही, पृ० ५०, पद सं० ११६

५. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३३, पद सं० ३८

६. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३३६, पद सं० १६१

७. वही, पृ० ३७४, पद सं० ३६

८. अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८८, पद सं० ५६

९. वही, पृ० २८६, पद सं० ६३

म प घ नि सा स स न स न न न न ध ध ध ध प प प प म म म म
ग ग ग ग री री सा सा ।^१

गोप वृन्द सग नितैत रग

स रि ग म प घ नी अलाप करत उपजन तान तरग ।^२

ए री ह्या वृन्दावन रग

सकल कला प्रवीन सा रि ग म प घ नी अलाप करत हैं उपजन तान तरग ।^३

नदलाल सग नाचत नवल किसोरी

पडजू, ऋषभ, गधार सप्त सुरनि मधिम तार लेत ऽ ग त त त त होरी ।^४

मूलत सुरग हिंडोरे राधा मोहन

राग मलार अलापनि सप्त सुरनि तीन ग्राम जोरें ।^५ (गोविंदस्वामी)

लाल सग रास-रग लेत मान रसिक रमन ***

स रि ग म प घ नि, ग म प घ नि धुनि सुनि

ब्रजराम तरुनि गावत री, अति गति यति भेद सहित

ता न न ना न न न न न न न अति गति असलीने ।^६

श्री राग में कान्हू मुरली बजावें ।

सप्त सुर भेद अवधर तान विष्ट सो गति मधुर धर मोद मनसिज उपजावें ।^७

(छीतस्वामी)

आज भाई रिम्भाई सारग नैनी

अतिरस मीठी ताननि काननि काननि में अमृत सो बरसत ।^८

आज मोहन रबी रास रस मडली ***

१ गोविंदस्वामी, कांकरौली, पृ० १६८, पद स० ४२३

२ वही, पृ० १५३, पद स० ३६६

३ वही, पृ० १३८, पद स० ३२०

४ वही, पृ० २६, पद स० ६३

५ वही, पृ० १०३, पद स० २१०

६ अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० २६७, पद स० १५

७ हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० २८

८ मोहनो दाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३१

गान रस तान के बान बेव्यी विश्व जानि अभिमान मुनिध्यान रतिदल मली ।^१
(गदाधर भट्ट)

नंद नंदन सुघर राय मोहन वंसी वजाइ सारीगमपधनी सप्त सुरन मिलि गावे ।
अति अनाधाति संगीत सरस सुर नीके अवधर तान मिलावे
सुराध्याय तालाध्याय त्रित्याध्याय निपुन लघु गुरुतजि पुलकभेद त्रिदंग वजावे ।
सूरदास मदनमोहन सकल कलागुन प्रवीन आपुन रिभ रिभावे ।^२
(सूरदास मदनमोहन)

लागि कटुर उरप सप्त सुर सौं सुलप लेति सुन्दरि सुघर राधिका नामिनी ।^३
(हितहरिवंश)

अपनै बृंदावन रास रच्यो नाँचत प्यारी पिय संग ।
सब्द उघटत स्याम नटवर मनो कल मुखचंग ॥
विविध बरन संगीत-अभिनय-निपुन-नखसिंग अंग ।
सा रे ग म प ध नी सप्तम सुर गान तार तरंग ॥^४
नाँचति नागरि सरस सुवंग.....
सप्त सुर गान रागिनि-राग-सागर मान-नागर
तान पद-बंधान धुनि सुनि विगत गर्व अनंग ॥^५ (व्यास)
तीनहूँ सुर के तान बंधान धुर धुरपद अपार ।^६ (हरिदास)

राग-रागिनियों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में 'राग रागिनी' शब्दों का उल्लेख किया गया है ।
उदाहरणस्वरूप कतिपय पंक्तियाँ उद्धृत की जाती हैं —

'राग रागिनी' मूरतिवंत दुलह दुलहिनि सरस वसंत ।^१

१. श्री गदाधरभट्टजी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की हस्तलिखित प्रति, पृ० २२,
पद सं० १
२. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० ६
३. चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० ६८
४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६७, पद सं० ६४४
५. वही, पृ० ३६२, पद सं० ७२४
६. पद संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, का० ना० प्र० सभा, पृ० श्री स्वा० १६, पद सं० ३
७. सूरसागर, (भाग १), पृ० ६७२, पद सं० १७६८

'राग रागिनी' प्रकट दिलायी गायी जो जिहि रूप ।
 नाना 'राग रागिनी' गावत धरे अमृत मृदु बँननि में ।^१ (सूरदास)
 कमल नयन प्यारे अवधर तान जानत
 अलग सौ लग, अए 'राग सो रागिनी' बहुत अनागत आनन ।^२ (कमनदास)
 सुंदर नदनदन जो हों पाऊँ -
 'राग रागिनी' उरप सुरष गति सुर सच मधुरे गाऊँ ।^३ (कृष्णदास)
 'राग रागिनी' गावत हरषत वरषत सुख को डेरी ।^४
 'राग रागिनी' की रानी ततयेई की कल बानी ।^५
 अनेक भात 'राग रागिनी' अनुराग भरे उपजावें ।^६ (नंददास)
 नवल किसोर औ नवल किसोरी 'राग रागिनी' गावें ।^७
 मँकु मुनावे हो मोहन भुरली तान ।
 अपुने कर ले धरत लालन 'राग रागिनी' गान ।^८ (गोविंदस्वामी)
 मुविन अनुराग सब 'राग रागिनी' तान मान गत गर्व रभावि सुरवाल ।^९
 (गदाधर भट्ट)
 'राग रागिनी' जमी विपिन बरषत अभी
 अधर बिब निरमी मुरली अभिरामिनी ।^{१०}
 'राग रागिनी' तान मान सगीत मत पकित रावेष नभ सरद को जामिनी ।^{११}
 (हितहरिवंश)

-
- १ सूरसागर, पृ० ६५३, पद स० १७६२
 २ वही, पृ० ७३४, पद स० १६८३
 ३ कुमनदास, विद्याविभाग कांकरौली, पृ० १६, पद स० २८
 ४ अष्टाष्टाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३३ पद स० ३४
 ५ वही, पृ० ३१८, पद स० ६
 ६ वही, पृ० ३७० पद स० २५
 ७ वही, पृ० ३७४, पद स० ६४
 ८ गोविंदस्वामी, कांकरौली, पृ० ५२, पद स० १०६
 ९ वही, पृ० १६७ पद स० ४१६
 १० श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र २३-२४,
 पद स० ३
 ११ चौरासी पद हितहरिवंश, प्रति स० ३८:२१५, प्रयाग सग्रहालय, पद स० ६८
 १२ वही, पद स० ७१

‘राग रागिनी’ तान भान सहि लालन लगतें आवत ।^१

अद्भुत ‘राग रागिनी’ घन घरपत आनंद सिंधु वढ़ावति ।^२

‘राग रागिनी’ गान, सप्तसुर पट ताल, सूलक लगिनि मान रंग रासे ।^३
(व्यास)

हाथ किन्नरी मधि सच पाइ सुलभ ‘राग रागिनि’ सों मिलि गावत ।^४

इन उद्धरणों से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ‘राग-रागिनी-वर्गीकरण’ की पद्धति प्रचलित थी और इनके द्वारा भी यही प्रणाली मान्य थी ।

सूरदास के पदों में राग-रागिनियों की संख्या की ओर भी संकेत किया गया है ।
सूरदास ने एक स्थल पर लिखा है —

छहों राग छत्तीसों रागिनि, इक इक नीकें गावें री ।^५

इससे ज्ञात होता है कि सूरदास के द्वारा ६ राग तथा प्रत्येक की ६-६ रागिनियों वाला वर्गीकरण मान्य था । कौन से ६ राग थे तथा प्रत्येक की रागिनियों के क्या नाम थे इसका उल्लेख सूरदास ने नहीं किया । सूरसारावली में श्याम-श्यामा की क्रीड़ा का वर्णन करते हुए सूरदास कहते हैं —

ललिता ललित वजाय रिभावत मधुरदीन कर लीने ।

जान प्रभात राग पंचम पट मालकोस रस भीने ॥

सुर हिंडोल मेघ मालव पुनि सांरग सुर नट जान ।

सुर सांवत भुपाली ईमन करत कान्हरी गान ॥

ऊच अडनि के सुर मुनियत निपट नायकी लीन ।

करत बिहार मधुर केदारी सकल सुरन सुखदीन ॥

सोरठ गौर मलार सोहावन भंरव ललित वजायो ।

मधुर बिभास सुनत वेलावल संपति अति सुख पायो ॥

देवगिरि देसाक देव पुनि गौरी श्री सुखवास ।

जैतश्री अरु पूर्वी टोडी आसावरी सुखरास ॥

रामकली गुनकली केतकी सुर सुघराई गाये ।

जैजैवंती जगतमोहनी सुर सों धीन वजाये ॥

१. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २४०, पद सं० १६१

२. वही, पृ० ३३४, पद सं० ५३८

३. वही, पृ० ३४०, पद सं० ५५६

४. पद संग्रह, प्रति सं० ३७१२६६, का० ना० प्र० समा, पृ० १६, पद सं० २

५. सूरसंग्रह, (भाग पहला), पृ० ६६८, पद सं० १८५६

सूआ सरस मिलत प्रीतम मुख सिधुवार रस मान्यो ।
जान प्रभात प्रभानी गायो भोर भयो दोड जान्यो ॥^१

इस उद्धरण के अन्तर्गत निम्नलिखित रागिनियों के नाम आए हैं —

- | | | | | |
|------------------|-----------------|-------------------|----------------|----------------|
| (१) ललित | (२) पचम, | (३) खट, | (४) मानकोप, | (५) हिंडोल, |
| (६) मेघ, | (७) मालव, | (८) सारंग, | (९) नट, | (१०) सावत, |
| (११) भूपाली, | (१२) ईमन, | (१३) वान्हरी, | (१४) अडाना, | (१५) नायवी, |
| (१६) केदारो, | (१७) सोरठ, | (१८) गौडमल्हार, | (१९) भैरव, | (२०) विभास, |
| (२१) बिलावल, | (२२) देवगिरि, | (२३) देवाछ, | (२४) गौरी, | (२५) धी, |
| (२६) जैतधी, | (२७) पूर्वी, | (२८) गोडो, | (२९) आसावरी, | (३०) रामकली, |
| (३१) गुनकली, | (३२) मुषराई, | (३३) जैजैवती, | (३४) सूहा, | (३५) सिधूरा, |
| (३६) प्रभाती । | | | | |

अष्टछाप परिचय में श्री प्रभुदयाल भीतल इस उद्धरण तथा उसमें आई इन ३६ राग-रागिनियों की ओर इंगित करते हुए कहते हैं — “सभीत का आधार सप्तस्वरा पर है ।” इन स्वरो से मूलतः हिंडोल, दीपक, भैरव, मानकोष, धी और मेघ इन छः रागों की उत्पत्ति हुई है । प्रत्येक राग की पाँच-पाँच स्त्रियाँ मानी गई हैं जिनको रागिनियाँ कहते हैं । ये रागिनियाँ तीस हैं ।” आगे भीतल जी कहते हैं — “राग-रागिनियों की छत्तीस सख्या सर्व सम्मति से निश्चित है किन्तु इनके नामों के सवध में मतभेद है । सूरदास ने इन राग रागिनियों के नामों का इस प्रकार कथन किया है ।”

भीतल जी के इस विवरण से यह प्रकट होता है कि सूरदास के द्वारा ६ राग तथा प्रत्येक की ५-५ भार्याओं इस प्रकार कुल मिलाकर ३६ राग-रागिनियों वाला वर्गीकरण मान्य था और इन ३६ राग-रागिनियों के नाम ऊपर लिखित क्रम से थे । किन्तु लेखिका का इससे मतभेद है । इसी अध्याय में पीछे पृष्ठ १२६ पर कहा गया है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा राग-रागिनियों के वर्गीकरण की पद्धति मान्य थी । ‘कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ’ दीर्घक अध्याय में ‘राग का विकास’ नामक प्रकरण में दिखाया गया है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ६ राग तथा उनकी रागिनियों वाली पद्धति मान्य हो गई थी । किन्तु प्रत्येक राग की रागिनियाँ की सख्या तथा उनके नाम के सवध में विभिन्न मत थे । कुछ लोगों को ६ राग तथा ३० रागिनियों का वर्गीकरण भाग्य था । इसके विपरीत कुछ लोग ६ राग तथा ३६ रागिनियों वाली पद्धति को मानते थे । अतः निश्चित रूप से यह कह देना कि सूरदास ने ६ राग तथा ३० रागिनियों वाली पद्धति को

१ सूरसारावली, सूरदास, वें० प्रे०, छ० स० १०१२ से १०१८ तक

२ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३६२

३ वही, पृ० ३६३

ग्रहण कर ऊपर के उद्धरण में ३६ राग-रागिनियों के नाम गिनाये हैं केवल भ्रम मात्र ही है। सूरदास के पदों में कहीं भी ६ राग तथा प्रत्येक की ५-५ रागिनियों वाले वर्गीकरण की ओर इंगित नहीं किया गया है वरन् इसके विपरीत जैसा पृष्ठ १२६ पर कहा जा चुका है सूरदास के पद में ६ राग तथा ३६ रागिनियों की ओर संकेत किया गया है। इससे स्पष्ट रूप से प्रकट होता है कि सूरदास ६ राग तथा प्रत्येक की ६-६ भार्याओं वाले सिद्धांत के समर्थक थे। सूरसारावली के उक्त प्रसंग में जो ३६ राग-रागिनियों के नाम आये हैं वे किसी सिद्धांत के अनुसार नहीं हैं क्योंकि उसमें प्रत्येक राग तथा उससे सम्बन्धित रागिनियों का अलग-अलग स्पष्ट उल्लेख नहीं किया गया है। सूरदास भावुक भक्त तथा एक महान् संगीतज्ञ थे किन्तु उनका ध्येय अपनी संगीत विद्वत्ता का प्रदर्शन करना नहीं था। उनके आराध्य संगीत के कुशल कलाकार थे और कृष्ण की विनोद-क्रीड़ा में संगीत का प्रमुख स्थान रहा है इसीलिए सारावली में श्याम-श्यामा की संयोग-क्रीड़ा में प्रसंगवश कुछ राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख मात्र हो गया है।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में यत्र-तत्र संगीत की विविध राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख हुआ है। इनमें प्रमुख रूप से सारंग, गीरी, हिंडोल, सुधराई, नटनागर, मलार, आसावरी, ललित, भैरव, विभास, वसंत, केदारी, कल्याण, कान्हरो राग-रागिनियों का बार-बार नाम आता है।

इन राग-रागिनियों से सम्बन्धित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य की पंक्तियाँ उदाहरणस्वरूप अगले पृष्ठ पर उद्धृत की जाती हैं -

जैवत गावत है 'सारंग' की तान कान्ह सखिन के मध्य छाक लेत कर छीने ॥^१

अधर धर मुरली स्याम बजावत ।

'सारंग' 'गौड़ी' 'नटनारायन', 'गीरी' सुरहि सुनावत ।^२

केकी-पच्छ मुकुट सिर भ्राजत 'गीरी' राग मिलै सुर गावत ।^३

अधर अनूप मुरलि सुर पूरत 'गीरी राग' अलापि बजावत ।^४

मंद-मंद सुर पूरत मोहन 'राग मलार' बजावत ।^५ (सूरदास)

आजु नीकी बन्धो 'राग आसावरी' ।^६

या हरि को संदेश न आयो

१. सूरसागर, (भाग पहला), पृ० ४२०, पद सं० १०८५

२. वही, पृ० ६६३, पद सं० १८३८

३. वही, पृ० ४३६, पद सं० ११२४

४. वही, पृ० ७३५, पद सं० १६८६

५. वही, पृ० ८७६, पद सं० २४२६

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २०१, पद सं० ८५

‘राग मल्हार’ सह्यो नहि जाई, काहू पयि कहि गायो ।’ (परमानन्ददास)

नीको मोहि लाग्यो श्री गिरिधर गावैं

ततयेई ततयेई, ततयेई ‘भैरव राग’ मिति मुरली बजावैं ।’

करहि केत बन-बिहार, निरखि जोट लखित नारि

गावत मिति बदन चार, ‘सलित राग’ री ।’

गावैं तहा कृष्णदास गिरधर गोपाल पास,

राग धम्मार, ‘राग मलार’ मोद मन भावैं ।’ (कृष्णदास)

या ते तू भवति मदन गोपाल ।

‘सारंग राग’ सरस अलापति, सुधर मितत एकताल ।’

भाई रितु बहुत दिति फूले ड्रुम बानन,

कोकिला समूहनि गावति ‘वसतहि’ ।’

गावत ‘मदनाराइनराग’ मुदित देत धन ।

फाग बहुत दिसा जुरि ग्वालबान-बुद टोलना ।’

सरस सरोवर भाग्य बेलियतु फूले कुमुद कल्हार,

तान, मान, सुगान गावैं जम्बो ‘राग मल्हार’ ।’ (कुभनदास)

मुरली मधुर ‘मलार’ सुगावत उमरे अबुद फिरि फिरि आवत ।’

बन सँ आवत गावत ‘गौरी’ ।’ (नददास)

गरजत गगन बामिनी दमकत, गावत ‘मलार’ तान सेत स्यारी ।’

‘सारंग राग’ सरस नैद नदन, सजि सप्तक सुर गावतु ।’

हिंदोरना भाई झूलन के दिन आए,

गरज-गरज गगन बामिनि दमकत, ‘राग मलार’ जभायु ।’

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २०४, पद स० १००

२ वही, पृ० २३२, पद स० ३३

३ वही, पृ० २३८, पद स० ६४

४ वही, पृ० २३६, पद स० ६७

५ वही, पृ० ११३, पद स० ४४

६ वही, पृ० ११३, पद स० ४०

॥ कुभनदास, बिद्याविभाग काँकरीली, पृ० ३६, पद स० ७४

८ वही, पृ० ५१, पद स० १२०

९ नददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० २८८, पद स० ५०

१० वही, पृ० ३३२, पद स० ८४

११ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २८८, पद स० ५६

१२ वही, पृ० २८६, पद स० ६३

१३ वही, पृ० २६३, पद स० ८०

खेलत, नंद किसोर ब्रज में हो-हो होरी

‘गौरी राग’ अलापत गावत, मधु मुरली कल घोरी ।’ (चतुर्भुजदास)

मच्यो ‘राग वसंत’ तिहि ओसर गावत तान भली ।^१

बोरी खात खवावत मुदित मन गावत,

‘सारंग राग’ तान ही सो मन ही मन फूलें ।^१

गोविंद बलि सुघर दोउ गावत, ‘केदारो राग’ तान अति सरसे ।^१

रसिक सिरोमनि ‘राग कल्याण’ गावे ।^१

वन तें वने माई आवत ब्रजनाथ ।

गावत ‘गौरी राग’ वल्लव बालक साथ ।^१

गावत ‘राग मलार’ भामिनि, पहिरे भूमक मारी ।^१

‘राग कान्हरो’ सप्त सुर राजत गावत गीत रसाल ।^१ (गोविंदस्वामी)

नंदनंदन गोधन संग आवत ।

सखा मंडली मध्य विराजत ‘राग गौरी’ सरस सुर गावत ॥^१

‘श्री राग’ में कान्हा मुरली बजावें ।^१ (छोतस्वामी)

ऊँची ध्वनि सुन चक्रित होत मन सब मिलि गावत ‘राग हिंडोल ।’^१

(सूरदास मदनमोहन)

युवतिनि मंडल मध्य श्यामघन ‘सारंगराग’ जमायो ।^{१२}

दोऊ मिलि चाचर गावत ‘गौरी राग’ अलापि ।^१

नव मुरली जु ‘मल्लार’ नई गति श्रवण सुनत आये घन घोरी ।^{१४}

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल सीतल, पृ० २६४, पद सं० ८५

२. गोविंदस्वामी, विद्याविभाग कांकरीली, पृ० ५०, पद सं० १०३

३. वही, पृ० ७५, पद सं० १४१

४. वही, पृ० ६०, पद सं० १७६

५. वही, पृ० १६८, पद सं० ४२४

६. वही, पृ० १५६, पद सं० ३८०

७. वही, पृ० ६८, पद सं० १६८

८. वही, पृ० १०३, पद सं० २११

९. हस्तलिखित पद-संग्रह, छोतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २५

१०. वही, पद सं० २८

११. अकबरी दरबार के हिन्दी-कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १२

१२. चोरासी पद हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० ३६

१३. वही, पद सं० ५७

१४. वही, पद सं० ५४

‘गोरी गान सु तान तात गहि रिझवत बधो न गुपालहि !’
जं श्री नटवत हरिवंश गान ‘रागिनी बल्यान’ तान सप्त सुर निकलइ ते पर
मुरलिका बरयो ।’ (हितहरिवंश)

नागरी ‘नट नारायण’ गायो ।’
सारंग नैनी चली अलि सग, सुनि ‘सारंग’ की तान’
कृष्ण भुजबिनि बँनी नाँचति, गायति गोरी ‘आसावरी’ ।’
सिद्ध रागिनी, ‘राग सारंग’ सहित, सरस सुघग ।’
नाँचति गायति ‘राग बसंतहि’ सुनि फूली मोहन की छतिर्या ।’
तब ‘राग मत्तारनि’ बाजति हैं, तब मोर मडली नाचति जू सुहाई ।’
(ग्यास)

प्यारी पियहि सितावत बीना तान बधान ‘बल्यान’ ।’
सौने भोजलिट छूरी चिप के अस भुजा पाछें सखी सुघर ‘बिभासहि’ गायति ।’
(बिहृतबिपुल)
सब सखी मिलि ‘सुघराई’ गायती बीन बजावत सब सुख मिलि संगीत पगे ।’
श्री हरिदास के स्वामी स्वामी कुञ्जहारि के गायत ‘राग मत्तार’ जय्यो
रिसोर रिसोरिनि ।’ (हरिदास स्वामी)

विहरत बन बन बहनि में गायत ‘राग मत्तार’ मिले मन ।’
श्री विहारिनि दामि गाई मूढ भोजनी उठाई
रीझि रहे अग भोजि मिल ‘मत्तार’ गाई ।’ (विहारिनिदास)

- १ श्रीरामो पद हितहरिवंश, प्रति स० ८५/७१६, पद स० ८
- २ वही, (छूटकर पद), पद स० १३
- ३ भक्त कवि श्यामजी, बामुदेव गोस्वामी, पृ० २६४, पद स० ३६७
- ४ वही, पृ० ३२६, पद स० ५२१
- ५ वही, पृ० ३३६, पद स० ६२६
- ६ वही, पृ० ३६७, पद स० ६४४
- ७ वही, पृ० ३७४, पद स० ६६४
- ८ वही, पृ० ३७६, पद स० ६८३
- ९ पद-संग्रह, प्रति स० १६२०/३१७०, हिन्दी संग्रहालय, पद स० २६
- १० वही, पद स० २
- ११ वही, पृ० २७, पद स० २
- १२ वही, पृ० २८, पद स० ७
१३. पद-संग्रह, प्रति स० ३७१/२६६, बा० ना० प्र संग्र, पद १३१, पद स० ३
- १४ वही, पत्र १३१, पद स० २

परसराम प्रभु अत्तल भक्त क्यों मोर 'मलार' सुणावै ।'

हो सुनि ब्रजराज 'राग सारंग' सुर गावत गुण ब्रज नारी ।' (परशुराम)

गायन के प्रकारों का उल्लेख

कृष्णभक्तकालीन साहित्य में गायन के प्रकारों में से ध्रुपद तथा धमार का उल्लेख मिलता है । उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य होंगी —

स्यामा स्याम रिभावत भारी..... (हितहरिवंश)

दोहा-छंद-'ध्रुपद' जम हरि की, हरिही गाइ सुनावति ।'

छंद 'ध्रुपति' के भेद अपार । नाचति कुंवर मिले भूपताल ।'

इक गावत है 'धमारि', इक एकनि देत गारि,

दई सवनि लाज डारि वाल पुरुष तोरी ।' (सूरदास)

गार्व तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास

राग 'धम्मर' राग मलार मोद मन मार्व ।' (कृष्णदास)

डोल झुलावत सब ब्रज सुदरि, झूलत मदन गोपाल ।'

गावत फाग 'धमार' हरपि भर, हलवर और सब ग्याल ।' (नन्ददास)

कोकिल धुनि वाजिन्न वजावहि गावहि सरस 'धमार' ।' (गोविंदस्वामी)

गावत सुंदर हरि रस 'धमारि' ।' (हितहरिवंश)

गावत नाँचत हो-हो होरी, हो 'धमारि' जमी ।'

सनमुख आवत 'होरी' गावत सखन सहित बलवोर ।' (व्यास)

परस्पर राग जम्यो समेत किन्नरी मृदंग सो तार ।

तीनहूँ सुर के तान बंधान घुर 'ध्रुपद' अपार ।' (हरिदास)

१. रामसागर, परशुराम, ६८०/४६२, का० ना० प्र० सभा, रा० साग० १०३, पद सं० ७

२. वही, रा० साग० ७६, पद सं० ४५

३. सूरसागर, (भाग १), पृ० ६३४, पद सं० १६६७

४. वही, पृ० ६७२, पद सं० १६६८

५. वही, (भाग २), पृ० १२२७, पद सं० ३५०८

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २३८, पद सं० ६३

७. वही, पृ० ३२६, पद सं० ४२

८. गोविंद स्वामी, काँकरोली, पृ० ७६, पद सं० १४३

९. चारामी पद, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० २७

१०. भक्त कवि व्यास जी, बाबुदेव गोस्वामी, पृ० ३७०, पद सं० ६५४

११. वही, पृ० ३७१, पद सं० ६५८

१२. पदसंग्रह, प्रति सं० ३७१।२६८, का ना० प्र० सभा, श्री स्वा० पृ० १६, पद सं० १६१

होरी पिया बिण म्हाणे णा भावा पर आगणा णा सुहाव । .
 वा बिरया कव होरी म्हारी हस पिय वण्ट डगावा
 मीरा 'होडी' गावा ।' (मीरा)

वाद्ययन्त्रों का उल्लेख

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में कृष्ण-जन्म तथा उससे संबंधित उत्सवों, श्याम, श्यामा, गोप और गोपियों की विनोद-नीडा, वसन्त, फाग, होली, हिंडोल आदि विविध उत्सवों तथा रास-लीला, जलविहार-नीडा, वर्षा आदि प्रसंगों में बार-बार निम्नलिखित वाद्ययन्त्रों का उल्लेख किया गया है -

रज, मुरज, डफताल, बांसुरी, झालर, बीन, रबाव, किररी, अमृतकुडली, यत्र, स्वरमंडल, जलतरंग, पखावज, उपग, सहनाई, सारंगी, कसताल, कठनाल, मुहचग, लजरी, पटह, निसान, मृग, डफ, भाँभ, तूर, बीणा, घन, दास, श्रुंगी, भेरि, नगाडा, हुड्डुक, डमरू, कुडली, दुदुभी, घटा, तानतरंग, ढोल, बेनु, ताल, अबौटी, डप, पानाक, मदनभेरि, थारी, महुवरि, मजीरा, सहदाना, दमामा, आवज, करताल, मुरली, तावतत्र, बेना, पचसब्द, तार, और बीना चीन ।

वाद्ययन्त्रों से संबंधित कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य की कुछ पक्तियाँ उदाहरणस्वरूप नीचे उद्धृत की जा रही हैं—

पञ्चमि पञ्च शब्द करि सामे सजि शक्ति अपार ।
 रज मुरज डफताल बांसुरी झालर को झकार ॥
 बाजत बीन रबाव किररी अमृत कुडली यत्र ।
 सुर सुरमण्डल जलतरंग मिल करत मोहनी यत्र ॥
 विविध पखावज आवज सचित बिच बिच मधुर उपग ।
 सुर सहनाई सरस सारंगी उपजत तान तरंग ॥
 कसताल कटताल बजावत श्रुंग मधुर मुहचग ।
 मधुर लजरी पटह प्रणव मिल सुख पावत रतभग ॥
 निपटन केरी थरगन घुनि घुनि घोर न रहै ब्रजवाल ।
 मधुर नाद मुरली को सुन के भेदे श्याम तमाल ॥' (सूरदास)
 बने बन आवत मदन गोपाल
 बेनु, मुरज, उपचग, चग मुख, चलत विविध सुर-ताल
 बाजे अनेक बेनु रव सो मिलि, रनित किंकिनी-जाल ।'

१ मीरा-स्मृति प्रय, मीरा-पदावली, पृ० २०, पद सं० ७०

२ सूरसारावली, (श्री बेंकटेश्वर प्रेस से प्रकाशित), पृ० ३७, छंद सं० १००२ से १०७६ तक

३ अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १८६, पद सं० ३३

लालन संग खेलन फाग चलीं

वाजत तालमृदंग वांसुरी, गावत गीत सुहाए ।^१

खेलत गिरिधर रंगमगे रंग

वाजत ताल मृदंग भाँझ डफ, मुरली मुरज उपंग

अपनी अपनी फँटन भरि-भरि, लिए गुलाल सुरंग ।^२ (परमानंद)

जुवतिनि संग खेलत फागु हरी

वाजत डफ, मृदंग, वांसुरी, किन्नरि सुर-कोमल री ।^३

गिरिधर लाल रस भरे खेलत बिसल वसंत राधिका संग

वाजत ताल, मृदंग, अघोटी बीना, मुरली तान तरंग ।^४

जुवति-जूथ-संग फाग खेलत नंदलाल

वाजत आवज, उपंग, वांसुरी, मुर, वेनु, चंग

संख, बंस, भाँझ, डफ, मृदंग, ढोलनां ॥^५

खेलत फाग गोवर्द्धन घारी 'हो होरी' बोलत ब्रज बालक संगे ।

वाजत ताल, मृदंग, अघोटी, वाजत डफ, मुर, बीन उपंगे ।^६

साई हो हो होरी खिनाइए ।

भाँझ, बीन, पखावज, किन्नरी, डफ, मृदंग बजाइए ।^७

भूलें भाई स्याम-स्याम हिंदोरें

वाजत ताल, मृदंग, भाँझ रुचि और वांसुरी थोरें ।^८

नवल हिंदोरना हो । साज्यो नवल कितोर

वेनु, बीना, ताल, उघटित, मुरज, मृदंग रवाव

महुवरी, किन्नरि, भाँझ वाजत शंख ढप पिनांक ।^९ (कुंभनदास)

वाजत ताल मृदंग मुरज डफ कहि न परत कछु वात ।^{१०}

ताल मृदंग मुरज डफ बाजें ढोल टनक नव घन ज्यों गाजें ।^{११}

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० १६६, पद सं० ७६

२. वही, पृ० १६६, पद सं० ७७

३. कुंभनदास, विद्याविभाग काँकरीली, पृ० ३४, पद सं० ६६

४. वही, पृ० ३५, पद सं० ७२

५. वही, पृ० ३६, पद सं० ७४

६. वही, पृ० ३७, पद सं० ७६

७. वही, पृ० ३७, पद सं० ७७

८. वही, पृ० ४७, पद सं० १११

९. वही, पृ० ५१, पद सं० १२०

१०. नंददास, उमाशंकर जुक्ल, पृ० ३३६, पद सं० १५३

११. वही, पृ० ३३७, पद सं० १६४

बाजत ताल मृदग भाञ्ज डफ सहनाई जह ढोल ।^१
 ताल मृदग मिलि बजावैं बीन बेनु रसाता ।^२
 घट आवज सुर बीन अनापात गति गाजहीं ।^३
 ताल मृदग उपग रुज मुरज डफ बाजहीं ।^४
 बाजत दुदभी नेरी पटह नीशान सोहाय ।^५
 बाजत ढोल दमामा चहुँ दिशि ताल मृदग उपगा ।^६
 सुर मञ्जत डफ बीना भीना बाजत रस के एना
 बग्यो हे खटक कटताल तार ओर मृदग मुरज टकार
 तिन सग रम रणीसी मुरली बीच अमृत की धार ।^७ (नददास)
 खेलत नबकिस्तेर ब्रज में हो हो होरी ।

दुदुमी, भाञ्ज, मुरज, डफ, बीना, मृदग, उपगें तार
 जुहुँ दिसि लेंस मण्यो जू पुरस्पर घोपराय दरबार ।^८ (चतुर्भुजदास)
 विविध मुरनि गावत सकल सुन्दरी ताल कठताल बाजत सरस मृदगें ।
 तीन बेना अमृत कुइसी किम्वरी साभ बहु भाति आवत उपगें ।^९
 ताल मृदग रबाब भाञ्ज डफ मृदग मुरली धुनि दोरी ।^१
 डिम डिम दुदुभी आलरी रुज मुरज डफताल ।^१
 ताल पणावज रवाब भाञ्ज डफ बेना बेनु रसारी ।^२
 प्रफुलित सुरपति तूर बजाए बरखन सागें फूल ।^३ (गोविंदस्वामी)
 आयो शत्रुराज साज पचमी बसत आज
 बाजत आवज उपम बासुरी मृदग बग

-
- १ नददास, उमाशकर वाक्ता, पृ० २०५, पद स० २०६
 २ वही, पृ० ३३६, पद स० २२५
 ३ वही, पृ० ३३६, पद स० २३४
 ४ वही, पृ० ३३६, पद स० २३५
 ५ वही, पृ० ३६४, पद स० ६
 ६ वही, पृ० ३७४, पद स० ३७
 ७ वही, पृ० ३७४, पद स० ६५
 ८ अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० २६४, पद स० ८५
 ९ गोविंदस्वामी, विद्याविभाष-कौकरीली, पृ० ५२, पद स० १०८
 १० वही, पृ० ५३, पद स० ११०
 ११ वही, पृ० ६०, पद स० १२१
 १२ वही पृ० ६१, पद स० १२२
 १३ वही, पृ० ८०, पद स० १५३

यह सब सुख 'छोत' निरखि इच्छा अनुकूली ।
 आरति करत जसोमति निरखि ललन मुख अतिहि आनंद भरि प्रेम भारी ।
 वजत घंटा, ताल, वीन, झालरी, संख, मृदंग, मुरली विविध नाद सुखकारी ।
 (छोत स्वामी)

ढोल कटोल निसान मुरज डफ वाजहीं
 मैन के मेघ मनोरस वृष्टि सों गाजहीं ।
 ताल पखावज आवभवा जंत्र सों
 गान मनोहर मोहन मैन के ब्रह्म ।
 वाजत बांसुरी चंग उपंग पखावज आवज ताल
 गावत गारी दै दै करतारी मनोहर गीत रसाल ॥^१
 आलि नू बूका चंदन रोरी हरह गुलाल
 वाजत मधुर महवरि मुरली अरु डफ ताल ॥^२
 पटह निसान भेरि सहनाई महागरज की घोर रे ।^३
 संगीत रस कुसल नृत्य आवेश बस लसति राधा रास मंडल विहारिनी
 मृदंग वीना ताल सुर संच संचारु चा ता चातुरी सार अनुसारिनी ।^४
 (गदाधर भट्ट)

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर झुलावत डोल.....
 भेरी झाँक डुन्डुभी पखावज औ डफ आवज वाजत डोल
 आए सकल सखा समूह गुर हो हो होरी बोलत बोल ।^५
 (सूरदास मदनमोहन)

मंजीर मुरज डफ मुरली मृदंग
 वाजत उपंग वीणा बर मुख चंग ।^६
 ताल मृदंग उपंग मुरज डफ मिलि रस सिंधु बढायो
 विविधि विशद वृषभान नंदिनी अंग सुधंग दिखायो ।^७

-
१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० २६७, पद सं० १७
 २. हस्तलिखित पद-संग्रह, छोतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २१
 ३. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र १५, पद सं० १
 ४. वही, पत्र २६, पद सं० २
 ५. वही, पत्र २६, पद सं० ३
 ६. वही, पत्र २२, पद सं० १
 ७. वही, पत्र २२, पद सं० २
 ८. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० १२
 ९. चौरासी पद, हस्तलिखित प्रति, सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २७
 १०. वही, पद सं० ३६

मधुर मधुर मुरली कल बाजें
 बाजत ताल मृदग उपगा ।^१
 ताल बीणा मृदग सरस नाचत सुषग एकतैं एक सगोत की स्वामिनी ।^२
 ताल रबाव मुरज डफ बाजत मुधुरि मृदग
 सरस उकति गति सूचत बर बासुरी मुख चग ।^३
 मजीर मुरज डफ मुरली मृदग
 बाजत उपग बीणा बर मुख चग ।^४
 मृदुल मृदग मुरज भेरी डफ दिव दुन्दभि रषकार ।^५ (हितहरिवंश)
 सहज कुलहिनी श्री राधा सहज सांवरो कुलहु
 सहज व्याह वृन्दावन, निरखि-निरखि बिन फूलहु ॥ ...
 बाजे बाजत बन धुनि मुनि मुनि मोहें जू ।
 ताल, पलावज, रज, डोम, भप, भिरनी-रप सोहें जू ।^६
 चलहु भैया हो । नद महर घर, बाजति आजु धधार् ।
 बाजत भाभ, मृदग, चग, डफ, बीना, बंनु सुहाई ।
 बाजत डोल, मृदग, रज, आवज, उपग सहनाई ।
 राइगिरी गिरी अरु निसान-धुनि तिहें लोक में धार् ।^७
 भैया आज रावल बजति बपाई ।
 डोल, भेरि, सहनाई धुनि मुनि, खबर महावन आई ।^८
 खेलति राधिका, गायति बसत
 बाजत ताल, मृदग, भाभ, डफ, आवज, बीन, बीन सुकत ॥^९
 ये चलि, लखन भरहि मिलि चलि हो, चलि अलि खेवि गिरिधरन भरहि मिलि ॥
 महुवरि, चग, उपग, बासुरी, बीना, मुरज, मृदग
 डोलक, डोल, भाभ, डफ बाजत कह्यौ न परत सुख रग ॥^{१०}
 फूली फिरनि राधिका प्यारी, पहिरें फूलन की डेंडिया

१ चौरासी पद, हस्तलिखित प्रति स० ३८।२१५, प्रयाग सप्रहृतलय, पद स० १८

२ वही, पद स० ६८

३ वही, पद स० ५७

४ वही, पद स० २७

५ वही, प्रति स० ८५।२१६, (फुटकर पदों में), पद स० ७

६ भक्त-कवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, पृ० ३५३, पद स० ५६७

७ वही, पृ० ३५४-५५, पद स० ६०१ व ६०२

८ वही, पृ० ३५७, पद स० ६१०

९ वही, पृ० ३६६, पद स० ६४६

१० वही, पृ० ३७१, पद स० ६५६

वजत मृदंग, उपंग, ताल, डफ, रवाव, भांझि, डफिया ।^१ (हरिराम व्यास)
 वाजत ताल रवाव और बहु तरुनि तनया कूलहु ।^२
 डोल भूलत है विहारी विहार निरागुर मिरह्यो
 काहू के हाथ अधौटी, काहू के बीन काहू के मृदंग कोनु गहें तार ।^३
 परस्पर राग जम्हों समेत किन्नरी मृदंग सों तार ।^४
 हाथ किन्नरी मधि सच पाइ सुलप राग रागिनीं सो मिलि गावत ।^५ (हरिदास)
 प्यारी पियहि सिखावत बीना तान बंधान कल्यान ।^६ (विठ्ठलविपुल)
 राजत रास रसिक रस रासे
 वाजत ताल मृदंग अंग संग मंद मधुर मृदु हासै ।^७
 प्रात सभें नव कुंज द्वार द्वै ललिता ललित वजाई बीना ।^८ (विहारिनदास)
 जै जै सुर करताल वजावैं गीत वाद सुचाल मिलावैं ।^९
 गावत सहित मिलत गति प्यारी मोहनी मुख मुरली सु वाजैं ।^{१०} (श्रीभट्ट)
 नाना धुनि बंसिका वजावत ।^{११}
 देखि सधण घण अखिलि वरखति इंद निसांण वजावैं ।^{१२}
 लीनी कर मुरली हरि हितकारी हित सों ओसर अधर निजुं धरण कं ।^{१३}
 (परशुराम)
 ताड़ पखावजा मिरदंग वाजां साधां आगे णाचां ।^{१४}
 होड़ी पिया विण लागां री खारी ।.....
 वाज्यां भांझि मिरदंग मुरझियां वाज्यां कर इकतारी ।^{१५}

-
१. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७४, पद सं० ६६४
 २. पद संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० १७, पद सं० १८
 ३. वही, पृ० २०, पद सं० ६
 ४. वही, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सं० पृ० श्री स्वा० १६, पद सं० ३
 ५. वही, पद सं० २
 ६. वही, १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० २६
 ७. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा पत्र १४८, पद सं० २२
 ८. वही, पत्र संख्या १२१, पद सं० १
 ९. युगलशत-श्रीभट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, का० ना० प्र० सभा, पत्र २, पद सं० ६
 १०. वही, पत्र ३, पद सं० १७
 ११. राम-सागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, रा० सा० ६८, पद सं० १४८
 १२. वही, १०३, पद सं० ३१७
 १३. वही, पद सं० २०
 १४. मोरा-स्मृति-ग्रंथ, मोरा-पदावली, पृ० १४, पद सं० ४८
 १५. वही, पृ० २६, पद सं० १०२

अधर मधुर जसो बजावा रोऊ रिभावा बजनारी जो ।^१

मुरझिया बाजा जमणा तीर ।^२ (मीरा)

रजनो मुख आवत गायन सग मधुर बजावत बेना ।^३

नखत किस्न नचावत गोपी कर कटतात बजावन कू ।^४ (आसकरण)

तालो का उल्लेख -

कृष्णभक्तिकालीनसाहित्य में तालो का उल्लेख प्रायः नगण्य सा ही है। कहीं-कहीं चर्चरी ताल, एकताल, ध्रुवताल, रूपताल का उल्लेख हुआ है। इनसे संबंधित पवित्रता नीचे उद्धृत की जाती है -

छव धुनि के भेद अपार । नाचति कुवरि मिले 'रूपताल' ।^५ (सूरदास)

गावति गिरिधरन सग परम मुदित रास-रग ।

उरप तिरप सेत तान मागर नागरी ।

खर्चन ताम्बल बेत, 'ध्रुवतालहि' मतिहि सेत ।

गिडगिड तत धुन धुन अलग तान री ।^६

धा से तू भावति मदन गोपाल ।

सारग राग सरस अलापति, मुघर मिलत 'इकताल' ।^७ (कुमनदास)

नीकी मोहि लागे ओ पिरिधर नाच ।

धुरति बेत मधु भक्त मधुष कुल 'एकताल' सब जिय भाव ।^८ (कृष्णदास)

दूसरे कर चरन सो कठताल त्रिकटि भक्त ।

'रूपताल' में अवधर गति उपजावें ।^९ (गोविंदस्वामी)

श्री राग में बान्ह मुरली बजावें

बजत नूपुर भरत चरन अथनी चतुर 'ताल चर्चरी' सो मन लावें ।^{१०}

(छोतस्वामी)

१ मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा पदावली, पृ० २, पद स० ४

२ वही, पृ० २७, पद स० ६४

३ अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद स० ७

४ वही, पृ० ४५२, पद स० ११

५ सूरसागर, (भाग १), पृ० ६७२, पद स० १०६८

६ कुमनदास, कांकरीली, पृ० २२, पद स० ३५

७ वही, पृ० २४, पद स० ४१

८ अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल भीमल, पृ० २३२, पद स० ३३

९ गोविन्द स्वामी, कांकरीली, पृ० २६, पद स० ५८

१० हस्तलिखित पद-संग्रह, छोतस्वामी, डा० दोनदयालु गुप्त, पद स० २८

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नव गति भेद 'चर्चरी ताल' के ।
(गदाधर भट्ट)

वृषभान नंदिनी मधुर कल गावं
विकट अवधर तान 'चर्चरी ताल' सों नंदनंदन मनसि मोद उपजावें ।
(हितहरिवंश)

गावत मनि-मंजीर वजावत मिलवत गति 'भूपताल' ।
रसिक सुंदरी वनी रास-रंगे
'चरचरी' ताल मैं तिरप वांछति वनी, तरकि टूटी तनी, वर सुधंगे ।
(व्यास)

नृत्य का उल्लेख तथा वर्णन -

“लय और ताल के साथ अंग संचालन करते हुए हृदयगत भावनाओं को शरीर की चेष्टाओं द्वारा प्रकट करना” नृत्य कहा जाता है । वाद्यादि संयुक्त अंग-विक्षेप का नाम नृत्य है ।

नृत्य के प्रकाश -

नृत्य के दो भेद हैं - (१) ताण्डव और (२) लास्य । नृत्य उत्कट हो तो ताण्डव और मधुर तथा मुकुमार हो तो लास्य कहलाता है । ताण्डव पुरुषत्व का और लास्य नारीत्व का द्योतक है । ताण्डव नृत्य में वीर तथा रौद्र रस का प्रदर्शन किया जाता है । इसमें मृत्यु की भीषणता, संहार की भयंकरता, क्रोध की विकरालता, वीरत्व और भव्यता प्रदर्शित करने वाली मुद्रायें दिखाई जाती हैं । ताण्डव नृत्य में अंगों की मरोड़ अत्यधिक जोरदार तथा अंगचापल्य और अभिनय विशेष रूप से गंभीर व आवेशपूर्ण होता है ।

लास्य शृंगाररस प्रधान नृत्य है । इसमें शरीर के अवयवों के लावण्यमय संचालन-विशेष रूप से मस्तक के मोहक, मृदु, भाववाहक दोलन से प्रेम तथा शृंगारमय भावों की अभिव्यक्ति की जाती है । लास्य नृत्य में अंगविक्षेप अत्यन्त कोमल, मधुर और मृदुल होता है ।

१. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्ण दास जी की प्रति, पृष्ठ २३-२४,
पद सं० ३

२. चोरासी पद, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ८१

३. भक्तकवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, पृ० ३०७, पद सं० ४३८

४. वही, पृ० ३६०, पद सं० ६१८

५. नृत्यशाला, अंक १, पृ० १८

६. “ताण्डव-वीर रसे महोत्साहो पुरुषो यत्र नृत्यन्ति ।

रौद्रभावरसो पत्तिस्त ताण्डवमिति स्मृतं ॥ (संगीत-नृत्याकर)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में नृत्य का उल्लेख —

गायन और वादन का उल्लेख तो भक्तिकालीन सभी घाराओं के साहित्य के जन्तर्गन मिलता है किन्तु नृत्य का समावेश कृष्ण-काव्य की अपनी विशेषता है। भक्तिकालीन सूफी कवि आलम ने जबदम 'माधवानल कामकदला' ग्रंथ में नृत्य का सुन्दर वर्णन प्रस्तुत किया है। 'माधवानल कामकदला' की सम्पूर्ण कथा संगीत पर आधिन है और संगीत के माध्यम से ही वह आगे बढ़ती है। कथा के नायक और नायिका भी वहीं के राजकुमार या राजकुमारी न होकर संगीत के कलाकार हैं। नायक माधव कुशल वीणावादन है और नायिका कामकदला नृत्य विद्या में अद्वितीय। अस्तु 'माधवानल कामकदला' में स्थल-स्थल पर ऐसे प्रसंग आते हैं जहाँ नृत्य-कला अपने साहित्यपूर्ण उच्च रूप में चित्रित की जाती है। आलम के अतिरिक्त भक्तिकालीन अन्य अन्य सूफी, सत तथा रामभक्त कवियों के काव्य में प्रायः नृत्य-वर्णन का अभाव सा हो है। इसके विपरीत भक्तिकालीन कृष्णमन्त्र कवियों ने अपने काव्य में गायन-वादन एवं नृत्य तीनों के सफर समन्वय द्वारा संगीत की परिभाषा मायन कर दी है। इन कृष्ण कवियों के काव्य के आराध्य नटनागर नदकिशोर नृत्य के भी आचार्य हैं। जत नटवर वेपधारी कहैया की नृत्य-जोड़ा इन कवियों के आकर्षण का प्रमुख केन्द्र बन गई और उनकी नृत्य-मुद्राओं का सफर अवन इन कवियों के काव्य में हुआ।

नृत्य के प्रकारों का उल्लेख —

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ताण्डव तथा लास्य दोना प्रकार के नृत्यों का उल्लेख किया गया है। उदाहरणस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों की निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य होंगी —

उरप तिरप "ताण्डव" करे, ता-येई रचि उधति तान,
सुषग चाल सेत है संगीत स्वामिनी ॥^१ (कुभनदास)
मोविद करत मोहन गान । *

राग गुजंरि समुद्र "लास्य" कतानिधान ।

अज बधू सग मुदित भाचन सेत अवधर तान ॥^२ (कृष्णदास)

लास्य—लास्यते मुकुमारिणा गमकध्वनिवर्धन ।

हृमाराब्दास्य प्रसन्नस्योमुखरागोमवेदिधा ॥ (संगीत-रत्नाकर)

यौवनस्त्री विलासिन्य कामभावविचक्षणा ।

पदगहारबंदध्यात् क्रुर्यंलास्यमदीरितम् ॥ (नृत्य-पारिजात)

नतनतनयात्पात्र शताहास्यादिदृष्टिज ।

नानागतिलसद्भाव मुखरागादिसमृत ॥ (अशोकमल्ल का नृत्याध्याय)

नृत्य-अरु, नृत्यसामर के कुछ पृष्ठ, वा० कृष्णचन्द्र निगम, पृष्ठ ७१-७३

१ कुभनदास, काँकरोली, पृ० २६, पद स० ४५

२ हस्तलिखित पद सग्रह, कृष्णदास, डा० दोनदयालु गुप्त, पद स० ३०

नचत गोपाल कणिकणारंगे ।.....

बहुरि फिरि भगरि चढ़ि सीस "ताण्डव" रच्यो परसि पदतलनि मनि रंगु सुहायो ।
(गदाधर)

कुंजविहारी नाचत नीकें लाडिली नचावत नीकें ।

औघर ताल धरे श्री स्यामा मिलिवत तातथे गावत संग पीकें ।

'ताण्डव लास्य' और अंग को गनें जे जे रुचि उपजत जी कें ॥' (हरिदास स्वामी)

नृत्य का वर्णन -

नृत्य-वर्णन भक्तिकालीन कृष्ण कवियों के काव्य का अनिवार्य अंग बन गया है । कृष्ण की बाल्यावस्था और किशोर अवस्था दोनों ही समय के तथा तांडव और लास्य सभी प्रकार के नृत्य-चित्रण कृष्ण-काव्य के अन्तर्गत आये हैं ।

बाल नृत्य -

बाल-क्रीड़ा के प्रसंग में बालक कृष्ण का नृत्य वर्णन अत्यधिक स्वाभाविक तथा हृदयग्राही है । कान्हा अभी छोटे हैं । नृत्य का विधिवत् ज्ञान उन्हें कहाँ ? किन्तु जीवन की उमंग स्वतः स्वाभाविक नृत्य के रूप में अवतरित होती है और कृष्ण अपनी इच्छानुसार टूटे-फूटे शब्दों में गा-गा कर नाच-नाच कर हर्षित हो रहे हैं -

हरि अपने आंगन कछु गावत ।

तनक तनक चरननि सों नाचत, मनहीं मनहि रिभावत ।^१

बालक के इस भोले रूप को देख कर मातृ-हृदय विभोर हो जाता है । माता यशोदा ताली बजा-बजा कर गाती है और कृष्ण को नचाती हैं । कृष्ण भी माँ के गाने तथा करतल-ध्वनि का अनुकरण करके गाते, ताली बजाते तथा अपने नन्हें-नन्हें पैरों से घुंघरु बजाते हुए नाचते हैं -

आंगन स्याम नचावहीं जमुमति नंदरानी ।

तारो दै-दै-गावहीं, मधुरी मृदु बानी ॥

पाइन नूपुर वाजई, कटि किंकिनि कूज ।

नान्हों एटियन अरुनता, फल दिव न पूजै ॥

जमुमति गान सुनै खवन, तव आपुन गावै ।

तारी बजावत देखई, पुनि आपु बजावै ॥.....

जमुमति सुतहि नचावई, छवि देखति जिय तै ।

सूरदास प्रभु स्याम की मुख तरत न हिय तै ॥^४

१. मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३२

२. पद संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० २०, पद सं० ८

३. सूरसागर, (भाग पहला), दशमस्कंध, पृ० ३१०, पद सं० ७८५

४. वही, पृ० ३०६, पद सं० ७५२

ताण्डव नृत्य -

नृत्य, गाय आदि विविध ऋीडा करते हुए शिशु कृष्ण का दीर्घकाल बीत जाता है और वे कुछ बड़े हो जाते हैं । सखाओं के साथ कृष्ण यमुना-तट पर खेल खेलने लगते हैं । खेल-खेल में गेद यमुना में गिर जाती है और कृष्ण काभी नाग का बंध करने के लिए जल में कूद पड़ते हैं । शिशुकाल में बिदा गया कृष्ण का बाल नृत्य वय तथा परिस्थिति के साथ ही प्रचंड रूप धारण कर लेता है और बालिय नाग-नाथन के भिन्न रीति मुद्रा में कृष्ण का ताण्डव नृत्य होता है -

सबं सज हैं जमुना कं तीर ।

कालीनाग के पन पर निरतत, सत्कर्पन कौ बीर ।

ताम मान घेइ-घेइ करि उघटत ताल मृदग यभीर ।

प्रेम मयन गावत गध्रव गन श्यौम बिधाननि भीर ।

उरग नारि आगं भई ठाड़ी, मंननि-डारति नीर ।

हमकौ बान बेइ पति छाईहु, सुंदर स्याम सरीर ।

आए निर्वसि यहिरि मनि भूषन, पीत वसन कटि चीर ।

सूर श्याम कौ भुज भरि मंदत, अक्म बेत अहीर ॥' (सूरदास)

नघत गोपाल-कुशिकपारणे ।

मनहु मनि नील के लम ऊपर सिखी नृत्य आरम्भ किय अति उत्तमे ॥

प्रथम तरतुग खदि भय यमुना लई सुभग पद पति कटिसट लपेटे ।

एक घनतें निवासि और घनकौ चल्थो श्याम घन मनहु चपलाहि भेंटे ॥

बहुरि फिरि भगति खदि सोम ताण्डव रच्यो परसि पदतलनि मनि रगु सुहायो ।

चरण पदतार विषभार भरहत अतुते लतपनेक हू नीरनायो ॥

धुसह हरि भरतें कठ आये लटक परसि करे कवि सकल उपमा विचारा ।

मनहु ललचाइ की खन्डिका आसतें उरपि नीचो यथो तिमिर धारा ।

गगन गुणगनि गुण गात्र गयवं करे जं करे देव मुनि पट्टप वरपे ।

तरनिजा तीर भरभीर आभीर कुल बीर मन माझ धरि अधिक हरपे ॥

जिदश भूषण वसन सिमिल रतना अयन शरण आई जबहि नागनारी ।

कागह कदवा करी बिह पद सिरधरे मेदि छगराज की आस भारी ॥

पूजि हरि को चल्थो नाम रमणकदीप इयामन् मुदित अलतीर आये ।

कहि गदाधर जु बानद कुलाहत भयो सकल व्रजजन निक्किरि प्राणपाये ॥'

(गदाधर)

१ सूरसागर, (पहला भाग), दशमस्कन्ध, पृ० ४५७, पद सं० ११६३

२ मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्टजी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३२-३३

कमल दड़ डोचणां थ णाथ्यां काड़ भुजंग ।

काड़िन्दी दह णांग णाथ्यां काड़ फणफण निरत करंत ।

कूदां जड़ अन्तर णा डर्यां ये एक वाहु अगणंत ।

मीरा रे प्रभु गिरधर नागर ब्रज वणतां रो कंत ॥' (मीरा)

शृंगार तथा प्रेम-भाव की अभिव्यंजना के अतिरिक्त नृत्य द्वारा वीर, रौद्र तथा अद्भुत रस की अभिव्यंजना भी होती है। रोमन प्रजा में वसन्तारम्भ के समय स्थल-स्थल पर युद्ध-नृत्य का उत्सव होता है। आज भी अफ्रीका और ब्रह्मा की अनेक जातियों भीलों, किरातों आदि में युद्ध-नृत्य अत्यधिक लोकप्रिय है। डाली, काढी, रायवंसी और किरात नृत्य बंगाल में अत्यधिक प्रचलित है। व्याधि नृत्य आज भी विशेष प्रिय माना जाता है। भारतीय दार्शनिक साहित्य में प्रलय तक में ताण्डव नृत्य की कल्पना की गई है। शिव का ताण्डव नृत्य मत् की सृष्टि और असत् के संहार करने हुए विश्व के नय ताल संयुक्त विकास का प्रतीक है। ताण्डव नृत्य के समय डमरू का नाद संसार की उत्पत्ति, हस्तमुद्रा संसार के रक्षण, अग्नि-संहार क्रिया और उठा हुआ पैर मोक्ष को प्रगट करता।^१ रौद्र रूप में किया हुआ नटराज शिव का यह ताण्डव नृत्य विश्व की सृष्टि, स्थिति, संहार, तिरोभाव, आविर्भाव और अनुग्रह इन पाँच क्रियाओं का द्योतक है।^१ कृष्णकालीन कवियों के द्वारा वीर परिस्थिति में चित्रित किया हुआ कृष्ण का काली-मर्दन नृत्य, आसुरी भावना की पराजय, दैवी भावना की विजय तथा परब्रह्म के अनिर्वचनीय आनंद का द्योतक माना जाय तो अत्युक्ति न होगी।

रास नृत्य -

नृत्य मानव-जीवन के आनंदमय उल्लासपूर्ण क्षणों में स्वयं ही उत्पन्न होने वाली स्वाभाविक भावाभिव्यक्ति है। जीवन की उमंग में विभोर मानव-हृदय जिस समय झूमने लगता है उस समय हर्षातिरेक की असह्य धारा में डूबता-उतराता वह नृत्य करने के लिए त्रिव्य हो जाता है। यही कारण है कि संयोग शृंगार के रस की सृष्टि के लिये नृत्य एक नैसर्गिक तथा स्वाभाविक प्रवृत्ति बन गई है। फ्रायड हैबेल नृत्य को संयोग भावना का आविष्कार मानते हैं। जंगली जातियों में नृत्य के द्वारा अपनी प्रेयसी को आकर्षित करके वरण करने की प्रथा प्रचलित रही है। न केवल पुरुषों वरन् पशु-पक्षियों में भी नृत्य की यह प्रवृत्ति समागम तथा संयोग के समय लक्षित होती है। उत्तर अमेरिका में ग्राउज नामक पक्षी संयोग के दिनों में प्रतिदिन प्रातःकाल पंखों को चक्राकार बनाकर नाचता है। वसन्त ऋतु में ह्वाइट थ्रोत नामक पक्षी हवा में उड़कर विचित्र क्रियाओं के साथ पंख फड़फड़ाता हुआ गाता और फिर बैठ जाता है। मोर में भी यह प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित होती है।

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ६, पद सं० ३२

२. "Creation arises from the drum, protection proceeds from the hand of hope, from fire proceeds destruction, the foot held aloft gives release."
The Dance of Shiva by Ananda Coomaraswamy.

३. नृत्य-अंक, नृत्यसागर के कुछ पृष्ठ, कृष्णचन्द्र निगम, पृ० ६६

नृत्य प्रेम की पराकाष्ठा है। नृत्य ही अनुराग की चरमसीमा है। प्रेम की अंतिम अभिव्यक्ति नृत्य ही तो है। यही कारण है कि यौवन के पदार्पण के साथ ही प्रणय की की उन्मत्त अवस्था में कृष्ण गोपियों को रिक्ताने वृन्दावन की कुजगलियों में नृत्य करने दीख पड़ते हैं—

भोर मुकुट पीतांबर सोहं कुडल की भ्रमभोर ।

वृन्दावन की कुज गलिन में नाचत नद किसोर ॥^१

यमुना के बछार कुजों में राधा, कृष्ण तथा गोपियों का मधुर मिलन होता है। शरद की ज्योत्स्ना विकीर्ण हो जाती है। कुजों में नवीन सौन्दर्य छा जाता है। प्रकृति गा उठती है तथा यमुना का कलकल निनाद करता हुआ जन वातावरण को और भी उद्दीप्त कर संगीत के अनुकूल बना देता है। कृष्ण तथा गोपियों की मिलन त्रीडा 'रास-लीला' का रूप धारण कर नृत्य में परिणत हो जाती है। यही रासलीला-नृत्य कृष्णभक्तिकालीन कवियों के जीवन का पायेय बन जाता है। अतः रास लीला-नृत्य का वर्णन इन कवियों के काव्य का एक प्रमुख अंग बन गया है।

रास नृत्य का स्वरूप—

“रसो वै स” अर्थात् परमात्मा रस है। “रसस्याम् इति रस” अर्थात् रस (परमात्मा) से जो सम्बन्ध है वह रास कहलाता है तथा “रमाना समूह रास” अर्थात् रस समूह को रास कहते हैं।

रास-नृत्य हल्लीश-नृत्य का ही रूप है।^२ मङ्गलीकार रूप में अनेक नर्तकिया सहित नृत्य करने को रास-नृत्य कहते हैं।^३ रास नृत्य में चहुँ ओर गोपियाँ, मध्य में कृष्ण और उनके पास राधा रहती हैं। आध्यात्मिक दृष्टिकोण से कृष्ण ब्रह्म के तथा राधा और गोपियाँ जीव का प्रतीक हैं। परमात्मा जीव को अपनी ओर खींचता है। इसी भावना को व्यक्त करने के लिये रास-नृत्य में केन्द्र में स्थित कृष्ण के चहुँ ओर गोपियाँ नृत्य करती दिखाई जाती हैं। राधा सबसे अधिक आकर्षित होकर बिच आई है अस्तु वह मध्य में कृष्ण के पास सुशोभित होती है।

१ भोरा-माधुरी, अजरतनदास, पृ० ३४, पद स० १२६

२ हरिवंशपुराण, नीलकण्ठ टीका, पृ० १६८-६९

३ “श्रीधर स्वामी ने भागवत की टीका में ‘रास’ का परिचय इस प्रकार दिया है—
‘बहुनर्तकियुक्तो नृत्यविशेषो रास’ अर्थात्—‘बहुत सी नर्तकियों सहित विशेष नृत्य का नाम रास है।’

श्री चैतन्य सम्प्रदायी श्री जीवगोस्वामी जी ने अपनी भागवत की टीका बृहत क्रम सदर्भ में रास की व्याख्या इस प्रकार की है—

शृंगार रस से परिपूर्ण तथा कोमल और मधुर प्रकृति का होने के कारण रास-नृत्य लास्य-नृत्य का ही एक प्रकार माना जाता है।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में रास-नृत्य का वर्णन

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में रास-नृत्य के अन्तर्गत संयुक्त रूप से राधाकृष्ण तथा गोपियों के मंडलाकार नृत्य का वर्णन किया गया है। कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने रास से सम्बद्ध पदों में तानाथेई, ततथेई, ततंगथेई, ततथे, थेइततथेइ, गिड़गिड़ तत, थुंगथुंग थे, तकिट, गिड़ित, धिधद्रण, द्रण, तत तत, ग्र, व्र, लागदाट, उरप तिरप, उपज, हस्तकभेद आदि नृत्य के बोल तथा नृत्य की परिचित पदावली का प्रयोग करके अपने नृत्य-ज्ञान का सुन्दर परिचय दिया है। उदाहरणस्वरूप इनके कनिष्ठ पद दृष्टव्य होंगे -

आजु गिति रास रंग हरि कोन्ही ।

ब्रज वनिता विच स्याम मंडली, मिलि सबकों सुख दीन्ही ।

सुर ललना सुर सहित विमोहीं, रच्यो मधुर सुर गान ।

नृत्य करत, उघटत नानाविधि, सुनि मुनि विसरचौ ध्यान ।

मुरली सुनत भए सब व्याकुल, नभ-धरनी-पाताल ।

सूर स्याम को कीन किये बस, रचि रस-रास रसाल ॥' (सूरदास)

ब्रजवनिता मधि रसिक राधिका, बनी सरद की राति हो ।

ततथेई ततथेई गिरिधर नागर, गौर-स्याम अंग कांति हो ॥

इक-इक गोपी, विच-विच माघी, बने अनूपम भांति हो ।

जै-जै सब उचारत नभ सुर, नर-मुनि कुसुम वरपत न अघात हो ॥

निरखि थक्यो सति आइ सोस पर, क्यों नहि होत प्रभात हो ।

'परमानंद' मिले यहि ओसर, बनी है आज की बात हो ॥'

(परमानंददास)

‘नटैगृहीतकंठेन अन्योन्यातर्काश्रियाम्,

नर्तकीनां भवेत् रासो मंडलीभूय नर्तनः ।

नट के साथ गले में बांह डालकर मण्डलाकार होकर नाचना ‘रास’ कहलाता है। श्री बल्लभाचार्य जी ने सुबोधिनी टीका में इस विषय पर लिखा है कि जिसमें बहुत सी नर्तकियां हों और नाच करें, उसमें रस की अभिव्यक्ति होती है, इसी रस-युक्त नाच का नाम रास है।”

अष्टछाप और बल्लभ संप्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, (भाग २), पृ० ४६८

१. सूरस गर, (भाग १), दशमस्कंध, पृ० ६५३, पद सं० १७६०

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मांतल, पृ० २००, पद सं० ८२

भावत गिरिधरन-सग परम भुक्ति रास-रग,
उरप तिरप लेत तान नागर नागरी ॥

सरि गम पध-घनि, गम पधनि उघटति सप्त सुरनि,
लेति लाग, दाट कल अति उजागरी ॥

चर्वन ताम्बूल देत, ध्रुवतालहि गतिहि लेत,
गिडि गिडि तत-युग-युग असग लाग री ॥

सुरति-बेलि रास-बिलास बलि-बलि 'कुभनदास'
ओ राधा नद-नदन वर सुहाग री ॥^१

रास में गोपाल लाल नाचत, मिति भामिनी ।
अस-अस भुजनिमेति, मडल-मधि करत केलि,
कनक बेलि मनु तमाल स्याम सग स्वामिनी ॥

उरप, तिरप, लाग, दाट प्राग ताता येई येई थाट,
पुछर सरस राग तैसी ए सरद-जामिनी ॥

कुभनदास, प्रभु गिरिधर नटवर-वपु-भेष धरै,
निरलि-निरलि लज्जित कोटि काम कामिनी ॥^२ (कुभनदास)

निरतत गोपाल सग राधिका बनी ।
बाहु बड भुजन मेति, मडल मधि करत केलि,
सरस गान स्याम करै सग भामिनी ॥

मोर भुहुट कुडल छवि, काछिनी बनी विचित्र,
सलकत उर हार बिमल, यकित चादनी ॥

परम भुक्ति सुर नर मुनि, वरपन सब कुसुम माल,
बारति तन मन प्राण, 'कृष्णदास' स्वामिनी ॥^३

माचत गोपाल लाल अद्भुत नट भेल धरे गान करति ब्रज सुदरि गल रागिनी ।
अति कोमल बन्धी कूलमल्ली बहु भाति पून जल सीकर हरत पवन तट तरगिनी ।
सरद सधरी सुहत कित मधुप जूथ श्रुति मिलत जितसत पिय सग अपल दृष्टि कुरगिनी ।
गिडिगता गिडिगिडिता गिडित कटि तारावली, धि ध द्रण द्रण द्रणवर मृदागिनी ।
तन येई येई उच्चरार तिरप बध टूटे हार नृतति बाम भाग कुच उतगिनी ।
कृष्णदास प्रभु गिरिधर मुरली नाद बित चोरत समूह हरि साधु साधुवरउपगिनी ।^४

(कृष्णदास)

१ कुभनदास, काँकरीली, पृ० २२, पद स० ३५

२ वही, पृ० २४, पद स० ४२

३ हस्तलिखित पद संग्रह, कृष्णदास, डा० दोनडयाल गुप्त, पद स०, ११६

४ वही, पद स० ६६

देखो री नागर नट निरतत कालिंदी तट,
 गोपिन के मध्य राजें मुकुट की लटक । देखो०
 काछनी किंकिनी कटि पीतांबर की चटक-मटक,
 कुंडल किरन रवि रथ की अटक । देखो०
 ततथेई थेई सबद सकल घट,
 उरप तिरप मानों पद की पटक ।
 रास मध्य राघे, राघे मुरली में येई रट,
 'नंददास' गावें तहां निपट निकट । देखो ० ।' (नंददास)

प्यारी भुजग्रीवा मेलि नृत्यत पीय सुजान ।
 मुदित परस्पर लेत गति में सुगति,
 रूप-रासि राघे, गिरिघरन गुन-निधान ॥
 सरल मुरली-धुनिसों मिले सप्त सुर,
 रास-रंग भीनें गावें और तान बंधान ।
 'चतुर्भुज' प्रभु स्याम-स्यामा की नटनि देखि,
 मोहे खगमृग अरु थकित व्योमविमान ॥' (चतुर्भुजदास)
 नाचत गोपाल-संग गोप कुंवरि अति सुधंग-
 तथेई तथेई तथेई तथेई मंडल मधि राजे ।
 संगीत गति भेद मान लेत सप्त सुर बंधान-
 धिधि कटि धिधि कटि मृदंग मधुर मधुर वाजे ॥
 मुरली रटनि रस को रटन मटकनि कटक मुकुट-
 चटक पिय प्यारी लटकि लपटि उरसि राजे ।
 'गोविंद' प्रभु पिय की छवि देखत रस वस मंत्र मगन-
 जमुना तट काछे नट अद्भुत छवि छाजे ॥'
 गिड़गिड़ थुंग थुंगनि तकिटि थुंगनि -
 एक चरन कर सों भलें भले बहु मृदंग बजावें ।
 दूसरे कर चरन सों कठताल त्रिकटि भं भं-
 भूपताल में अवघर गति उपजावें ॥
 कंठ सरस सुरहि गावें मोहन मधुरी तान लावें-

१. वही, पद सं० १६

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २२८, पद सं० ५६

३. गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० २८, पद सं० ६२

सकल कला गुन पूरन जयभानुनदिनी धीय मन भावै ।
गोविंद प्रभु रोम्हि रहे मुसिकाई रसन दसन धरिकें रहसि उरसि लपटाव ।'
(गोविंदस्वामी)

ताल सग रास-रग लेत मान रसिक रमन,
गिड-गिडता, गिड-गिडता, त त त त त थेंई थेंई गति लीने ।
स रि ग म प ध नि, ग म प ध नि धुनि सुनि,
जगराज तरुनि यावत रो, अति गति यति भेद सहिन,
ता न न ना न न न न न न अति गति असलीने ॥

उदित मुदित सरद-चंद्र, बंद छुटे कचुकी के,
बंभव भव निरखि-निरखि कोटि काम हीते ।

निहरत बन रस-बिपास, दर्पति वर ईषद् हास,
'छोतस्वामी' गिरिवरधर, रसबस कर लीने ॥' (छोतस्वामी)

करत हरि मृत्यु नवरग राधासग लेत नव गति भेद चर्चरी ताल के ।
परस्पर दर्श रसमत्त भये तत्त थेंई बधन रचना सुसगति मुरसात के ।
फरहरत बहिवर डरहरत डरहार भरहरत भ्रमर वर विमल बन माल के ।
जिसत सित कुसुम शिर हस्तत कुतल मनो हुसत कल भलमसनि स्वेदकण माल के ।
अग अगनि लटक मटक भगुर भ्रुकुटि पट कपट ताल कोमल वरण चाल के ।
खमक चल कुडलनि दमक बसनावली विविध व्यजित भाव लोचन विद्याल के ।
बजत अनुसार दुमिदुमि मुदग मिनाद भमकि भ्रमकार किंकिणी जास के ।
तरल ताटक तडकित तडित नील मव जलद पै यों बिराजति प्रिया पास गोपाल के ।
बुजयुवती जूय अगणित बदन चद्रमा चंद भवे मद उद्योत तिहि काल के ।
मुदित अनुराग बस राग रागिनी तान गान गत मग्गै रभावि सुरदास के ।
गगन वर सघन रस मग्न वर्णत फूल बारि डारत रत्न यत्न भरि घाल के ।
येक रसना गदाधर न बरनत बने चरित अद्भुत गिरिधरन लाल के ।' (गदाधर)
आली रासमडल नृत्य करत मदनमोहन अधिक सोहन लाडिली रूप निधान ।
वरण चार हस्त भेद मृत्युत आछी भाति न मुख हास भुव विलास लेत नैन ही में मन ॥
गायत वेणु बजावत दीठ रीझ परस्पर रिझवत आँखो भरि भरि लेत रीझ रीझ ।

अक भरे तत्तार्यै तत्तार्यै करत कहत भगन मन ॥

सूरदास मदनमोहन रासमडल में प्यारी के अवल लै पोढ़त हें श्यामधन ॥'

(सूरदास मदनमोहन)

१ बही, पृ० २६, पद स० ५८

२ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६७, पद स० १५

३ श्री गदाधर भट्टजी महाराज की बानी, बालकृष्ण दासजी की प्रति, पत्र २३-२४, पद स० ३

४ बाणी श्री श्री सूरदास मदनमोहन की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० १०, पद स० २८

आजु वन नीको रास बनायो ।

पुलिन पवित्र सुभग यमुना तट मोहन वेनु वजायो ।

कल कंकन किकिणी नूपुर धुनि सुनि खग मृग सच्चु पायो ।

युवतिनि मंडल मध्य श्यामघन सारंग रागु जमायो ।

ताल मृदंग उर्पंग मुरज डफ मिलि रस सिंधु बढ़ायो ।

विविध विशद वृषभान नंदिनी अंग सुधंग दिखायो ।

अभिनय निपुन लटकि लट लोचन भृकुटि अनंग नचायो ।

तात्ता थेई ता थेई धरति नीतन गति पति ब्रजराज रिझायो ॥' (हितहरिवंश)

स्याम-वाम अंग संग, नाचति गति वर सुधंग,

रास-लास रंग भरी सुभग भामिनी ।

तरनि-तनया-तीर खचित, मृदुल कनक रचित होर,

त्रिगुन सुख समीर, सरद-चंद जामिनी ॥

चरन रुनित नपुर, करकंकन, कटि किकिनि धुनि,

सुनि खग-मृग मोहि गिरत काम-कामिनी ।

पंचम सुर गान तान, गगन सधन नये आन,

मगन मगन जान, गिरत मेघ-दामिनी ॥

भूपतालें चालि उरपि, लेति तिरप मान सुखहि,

चंद सुघर औघर वर सुलप गामिनी ।

नयन लोल, मधुर बोल, भृकुटि भंग, कुच उतंग,

हंसति पियहि विवस करति 'व्यास' स्वामिनी ॥'

स्याम-नटवा नटत राधिका संगे ।

पुलिन अद्भुत रच्यो, रूप-गुन-सुख रच्यो, निरखि मनमय-वधू मान भंगे ॥

तत्त थेई-थेई, मान सप्तसुर षट गान, राग-रागिनी, तान रुचन भंगे ।

नटकि मुँह नटकि, पद पटकि, पटु भटकि, हंसि द्विविध कल माधुरी अंग अंगे ॥

रतन कंकन क्वनित किकिनी नूपुरा, चर्चरी ताल मिलि मनि-मृदंगे ।

लेति नागर उरपि, कुंवरि औघर तिरप, 'व्यासदासि' मुघर वर सुधंगे ॥' (व्यासजी)

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुंवर कित्तोरी ।

सकल सुधंग अंग भरि मोरी पिय नृतत मुसकनि मुख मोरी परिरंभन रम रोरी ।

ताल धर वनिता मृदंग चंडागत घात वजे थोरी थोरी ।

सप्त भाइ भाषा विचित्र ललिता गाइनि चित चोरी ।

१. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, पद सं० ३६

२. भक्तकवि व्यासजी, बाबुदेव गोस्वामी, पृ० ३१४, पद सं० ४६४

३. वही, पृ० ३१६, पद सं० ४७५

श्री वृंदावन फूलनि फूल्यौ पुन ससि त्रिविध पवन बहु थोरी ।

गति विलास रसहासि परम्पर भूतल अद्भुत ओरी ।

श्री जमुनाजल विषयकि पहूपनि वरिषा रति पति डारत ता तोरी ।

श्रीहरिदास के स्वामी स्वामी कुज विहारो जू वो रग रसना कह कोरी ।' (हरिदास)

रास रास रसिक रस रासे ।

आस पास जुवनी मुखमडल मिति फूले कमलासे ।

मध्य मराल मियून मन मोहन चितवत आसुरता से ।

वचन रचत सुरसप्त नृपपति मदन मयार विलासे ।

बाजत तात मृदय अग सग मध मयूर मधु हासे ।

घण्ट मुकुट मटक लटकत नट अभिमय भ्रष्ट विलासे ।

वारति कुसुम सुगंध देखि सति आनंद हियें हुलासे ।

त्रिनु तारति रति रति ओरति छिन जिन विपुल बिहारनि दामे ।'

(बिहारनिदास)

हरि रास रच्यो केलि करण कौ ।

वृंदावन जमुना तट मोहोन प्रगट करण ब्रज सरण कौ ।

लोनी कर मुरली हरि हितकरि हित सौं ओसर अधर निजु धरण कू ।

सुनि सनि धुनि आई ग्रह ग्रह सें सब गोपीपति पाय धरण कू ।

यकित पवन सुनि जाणि परमसुख जातनि चलि जल जल विभरण कू ।

मोहे पशु पक्षी पिरधर सुर लोचन सरल सरोज धरण कू ।

सोभित अति सखी सरद मिसा सुख देखी स्वाम स्नेह वरण कू ।

परसराम प्रभु सय सुखदाह कहिर मगल पद दो रण कू ॥' (परशुराम)

नृत्य से सम्बद्ध रूपक तथा उपप्रेक्षा -

कृष्णभक्तिकालीन कवियो ने नृत्य सबधी रूपक तथा उपप्रेक्षाये भी प्रस्तुत की है ।

यथा -

कवि सूर ने अपने पूर्व कृत्यों का दिग्दर्शन करते हुए एक स्थल पर सागररूपक द्वारा नृत्य का ठाठ बाँधा है -

अब मैं नाच्यौ बहुत गुपाल

काम क्रोध को पहिरि चौलना, कठ विषय को माल ।

महामोह के नूपुर बाजत, निदा सब्द-रसाल ।

१ पदसप्रह, प्रति स० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० १२, पद स० ३

२ पद सप्रह, प्रति स० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र स० १६८,

पद स० २२

३ राम-सागर परशुराम, प्रति स० ६८०/४६२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पद स० २०

भ्रम भयौ मन भयौ पखावज, चलत असंगत चाल ।
 तृष्णा नाद करति घट भीतर, नाना विधि दे ताल ।
 माया को कटि फेंटा बांध्यौ, लोभ तिलक दियौ भाल ।
 कोटिक कला काछि दिखराई जल-थल सुधि नहि काल ।
 सूरदास की सर्व अविद्या दूरि करी नंदलाल ॥^१

उत्प्रेक्षा के माध्यम से नृत्य का वर्णन करते हुए नंददास कहते हैं -

सांभ समै वन तै हरि आवत, चंद मनौ नट-नृत्य करन,
 उडगन मानों पुहुप-अंजुली, अम्बर असन वरन ।
 नंदो-मुख सनमुख है बार्म-देव मनावन विघन हरन,
 'नंददास' प्रभु गोपिन के हित बंसी धरी श्री गिरिधरन ।^२

व्यासजी ने नेत्रों की गति तथा संचालन के द्वारा नृत्य का सुन्दर रूपक प्रस्तुत किया है -

नटवा नैन सुधंग दिखावत ।
 चंचल पलक सबद उघटत है ग्रंथं तत्र थेई थेई कल गावत ॥
 तारे तरल तिरप गति मिलवत, गोलक मुलप दिखावत ।
 उरप भेद भ्रू-भंग संग मिलि, रतिपति कुलनि लजावत ।
 अभिनय निपुन सैन सर ऐननि, निसि वारिद वरपावत ।
 गुनगन रूप अनूप 'व्यास' प्रभु निरखि परम सुख पावत ॥^३

संगीत की व्यापकता का उल्लेख

पूर्व कहा जा चुका है कि प्रकृति तथा पशु पक्षियों के कण-कण में संगीत निहित है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने प्रकृति तथा पशु पक्षियों के माध्यम से संगीत संबंधी अत्यन्त सुन्दर रूपक तथा उत्प्रेक्षाये प्रस्तुत की है। उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कतिपय पद दृष्टव्य होंगे -

गावत स्याम स्यामा-रंग ।
 सुधर गति नागरि अलापति, सुर भरति पिय-संग ॥
 तान गावति कोकिला मनु, नाद अलि मिलि देत ।
 मोर संग चकोर डोलत, आपु अपने हेतु ॥^४

-
१. सूरसागर, (भाग १), प्रथमस्कंध, पृ० ५१, पद सं० १५३
 २. हस्तलिखित पदसंग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३५
 ३. भक्तकवि व्यासजी, वामुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० २७६, पद सं० ३४२
 ४. सूरसागर, (पहला खंड), दशम स्कंध, पृ० ६३५, पद सं० १७०१

सिखिन सिखर चढ़ि डेर सुनायो ।

बिरहिन सावधान ह्वै रहियो सजि पावत बल आयो ॥

नय भादर बानंत, पवन ताजी चढ़ि, चुटक विसायो ।

चमकत बीजू सेल्हकर मडित, गरज निसान बनायो ॥

घातक, पिक, भिल्लो गन दादुर, सब मिलि माहू गायो ॥^१ (मुरदास)

इन मोरन की भाति देखि नाचे गोपाला ।

मिलवत गति भेद नोके मोहन रिपुताला ॥

गरजत धन मद मद दामिनी बरसावै ।

भुमकि भुमकि बूढ़ परे गौडमलार गावै ॥

घातक पिक सिखर कुज बारबार कूजै ।

बूदावन कुसुम भात चर्षे कमल पूजै ॥

सुर नर मुनि काम धेनु, देखन कोनक आवै ।

भवत उचित बारि फेरि परमानंद पावै ॥^२ (परमानंददास)

ब्रज पर नीकी आजु घटा हो ।

नहीं नहीं बूंद सुहावनी लागति, चमकति बिम्बु छटा हो ॥

गरजत गगन मृदग बजावत, नाचत मोर भटा हो ।

तेसेई सुर गावत घातक, पिक, प्रगटघो हं मदन भटा हो ॥

सब मिल भेट देत नंदलालहि बंटे ऊँचे भटा हो ।

कुभनदास लाल गिरिधर सिर कुसुभी पीत पटा हो ॥^३ (कुभनदास)

माई मोरन सग मदनमोहन लिए तरंग नाँबे ।

बच्छिन अग हेंद्री, सिर टेढ़ी तेसेई घर,

टेढ़े किए चरन-जुगल नृत्य-भेद साँबे ॥

मृदग मेघ बजावै दादुर सुर-धुनि मिलावै,

कोकिला अलाप गावै, बूदावन रग रौबे ॥

गावै तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास,

राग धम्मार, राग मलार मोद मन माँबे ॥^४ (कृष्णदास)

काहू ध्रुवर के कर-पल्लव पर, सानों घोवद्धन नृत्य करै ।

ज्यों ज्यों तान उठत मुरली की, त्यों त्यों तालन अघर धरै ॥

१. बही, (इतरा खड), पृ० १३८८, पद स० ३६४६

२. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० ७७

३. कुभनदास, काँवरौली, पृ० ४४, पद स० ६७

४. अष्टधाप-परिधय, प्रमदयाल घौतल, प० २३६, पद स० ६७

मेघ मृदंगी बजावत, दामिनी दमक मानों दीप जरै ।

रवाल ताल दै नीके गावत, गायन के संग सुर जु भरै ॥

देत असीस सकल गोपी-जन, वरसा कौ जल अमित भरै ।

अति अद्भुत अवसर गिरिधर कौ, 'नंददास' के दुःख हरै ॥' (नंददास)

व्रज पर उनई आजु घटा ।

नई नई बूंद सुहावनी लागति, चमकति बिजु छटा ॥

गरजत गगन मृदंग बजावत, नांचत मोर नटा ।

गावत ही सुर देत चातक-पिक, प्रगट्यो मदन-घटा ॥

सब मिलि भेंट देत नैदलाल, बैठे ऊंचे अटा ।

'चतुर्भुज' प्रभु गिरिधरन लाल सिर, कसूंभी पीत पटा ॥' (चतुर्भुजदास)

पावस नट नट्यो अखारो वृन्दावन अवनी रंग ।

नित गुन रासि बरुहा पपैया सव्द उघटत कोकिला गावति तान तरंग ।

जलधर तहाँ मंद मंद सुलप संच गति भेद-उरपि तिरपि मानु लेत मधुर मृदंग ।

'गोविंद' प्रभु गोवर्द्धन सिंघासन पर बैठे सुरभी सखा मध्य रीभे ललित त्रिभंग ॥'

मदनमोहन बन देखत अखारो रंग ।

सुलप संच गति भेद बरुहा नित करै कोकिला कुहु कुहु तान तरंग ॥

उघटत सब पपैया पियु पियु करै मधुशत गुंजमाल सरस उपंग ।

गोविंद प्रभु रीभे सकल सभा सहित जलधर सुधर बजावत मृदंग ॥'

(गोविंदस्वामी)

अद्भुत शोभा वृन्दावन की देखो नन्दकुमार ।

वालक बिहग अनंग रंग भरि वाजत मनो बघाई ।

मंगल गीत गायवे की जानो कोकिल वधू दुलाई ॥'

निज सुख पुंज वितान कुंज हिंडीरना भुलत स्याम सुजान ।

गरजत तरजत मधुर राग लिये केकी शब्द सुहाए ।

मधुर मंजीर गगन उघटत सम सुभट पखावज वाजै ॥'

दुलह सुंदर श्याम मनोहर दुलहिनि नवल किशोरी जू ।

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० ३१६, पद सं० १०

२. वही, पृ० २६३, पद सं० ४८

३. गोविंदस्वामी, कांकारोली, पृ० ६२, सं० १८१

४. वही, पृ० ६२, पद सं० १८२

५. मोहिनी वानी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ४२

६. वही पृ० ६२

शारद निशा दिगा सब निर्मल डहडहे पुरण चन्दा जू ।
 यमुना पुलिन नलिन रासरजित सुभग सवारो चोरो जू ।
 बोलत मधुर वेदवाणी सो मिले भौर अह भौरी जू ॥
 गोपी जुरी जनु कज कलनि को आमर भोर बनायौ जू ।
 मधुर कठ कोकिला सवासिनि गीत सरस स्वर गावै जू ।
 नाचत मयूर नौछावरि करि करि हुम निज फूलनि डारै जू ॥' (गदाधर भट्ट)

नाचत मोरनि सग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत,
 तँसोयँ कोकिला अलापति पपीहा देत सुर तँसीई मेघ गजित मृगज वजावत ।
 तँसो ये स्यामघटा निति कारो तँसो ये दामिनि कोंधि डीप दिखावत ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुजबिहारी रीझि राधे हँसि कठ लगावत ॥'
 राधे बसिरो हरि बोलत कोकिला अलापत सुर देत पछी राग बन्यो ।
 जहा मोर काछ भाये नृत्य करत मेघ पलावज बजावत बघान गन्यो ।
 प्रकृति की कोऊ नाही याते श्रुति के उन्मान यहि हौं आई मैं जयो ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुजबिहारी को अटपटो और कहत कछु और भन्यो ।'
 (हरिदास)

धूमरे गगन गरजत घन मदमद बरसत बूबावन सघन सरस पावस रितु सुहाई ।
 छातक पिक मोर मुदित नाचत गावन मेरे निरधिनिरधि बपति सब सपति
 सुखदाई ।' (बिहारिनवास)

सगीत की महत्ता का उल्लेख

जैसा कि पहिले श्री कहा गया है सगीत की महत्ता असीम है । सगीत की स्वर लहरियाँ जड तथा चेतन सभी को आकर्षित करती हैं । कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में अनेक स्थलों पर विशेष रूप से मुरली तथा रासलीला सम्बन्धी प्रसंगों में सगीत की महिमा तथा सगीत के प्रभाव का वर्णन किया गया है । उदाहरण स्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों के सगीत की महत्ता तथा प्रभाव सबधी कनिष्ठ पद तथा पंक्तियाँ दृष्टव्य होगी -

दूरि करहि बीना कर धरिबी ।

रप याकपो, भानौ मग मोटे, नाँहिन होत छत्र की दरिबी ॥'

१ मोहिनी बानी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३६

२ पद-सप्तह, प्रति ३०१/२६६, का० ना० प्र० समा, पृ० श्री स्वा० २४, पद स १

३ वही, पृ० ७, पद स० १४

४ वही, पत्र स० १३१, पद स० २

५ सूर-सागर, (दूसरा खंड), दशम स्कंध, पृ० १३६७ पद स० ३८०७

सुनहु हरि मुरली मधुर बजाई ।

मोहे सुर-नर-नाग निरंतर, ब्रज वनिता उठि धाई ॥

जमुना नीर-प्रवाह थकित भयो, पवन रह्यो मुरझाई ।

खग-मृग-मीन अधीन भए सब, अपनी गति विसराई ॥

द्रुम, वेली अनुराग-पुलक तनु ससि थक्यो निसि न घटाई ।

सूर श्याम वृंदावन-बिहरत, चलहु सखी सुधि पाई ॥^१

आजु हरि अद्भुत रास उपायो ।

एकहि सुर सब मोहित कोन्हे मुरली नाद सुनायो ॥

अचल चले, चल थकित भए, सब मुनिजन ध्यान भुलायो ।

चंचल पवन थक्यो नहिं डोलत, जमुना उलटि बहायो ॥

थकित भयो चंद्रमा सहित-मृग, सुधा-समुद्र बढ़ायो ।

सूर श्याम गोपिन सुखदायक, लायक दरस दिखायो ॥^२

मुरली सुनत अचल चले

थके चर, जल भरत पाहन, विफल वृच्छ फले ॥

पय लवत गोवननि थन तै, प्रेम पुलकित गात ।

भुरे द्रुम अंकुरित पल्लव विटप चंचल पात ॥

सुनत खग-मृग मीन साध्यो, चित्र की अनुहारि ।

घरनि उमंगि न माति उर में, जती जोग विसारि ॥^३ (सूरदास)

मदन गोपाल वेनु नीकौ बाजत, मोहन नाद सुनत भई वावरी ।

बछरा खीर पीवत थन छाँड्यो दंतन तून खंडित नहिं गावरी ।

अचल भए सरिता मृग पंछी, खेवट थकित चलत नहीं नांव री ॥^४

(परमानंददास)

हरि कर पल्लव लोल विराजत ।

राग रागिनी के उपजावत वेनु मधुर धुनि बाजत ।

देव मनुज मृनि खग मृग मोहैं जव गूजरीनि बाजत ।

नाचत मोर मौनघरि कोकिल मेघ अकासनि गाजत ।

ब्रज वनिता मनि परी चटपटी विस भए लांचन आंजत ।

परमानंद काम रति बाढ़ी भूपन वनें न साजत ॥^५ (परमानंददास)

१. सूरसागर (पहला खंड), दशम स्कंध, पृ० ६०३, पद सं० १६०८

२. वही, पृ० ६५४, पद सं० १७५८

३. वही, पृ० ६२८, पद सं० १६८६

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २०१, पद सं० ८५

५. हस्तलिखित पद-संग्रह, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ८६

गोविंद करत मुरली गान ।

अधर कर घरि स्याम सुंदर सप्त सुर बेधान ।

बिमोहो ब्रज-नारि, पमु, पखि सुनै दै घरि कान ।

चर स्थिर हो फिरत चल, सब की भई यति आन ॥

तजि समाधि जु मुनि रहे धके व्योम विमान ।

‘कुभनदास’ सुजान गिरिधर रचो अद्भुत ठान ।^१

रास रक्ष्यो नदताला

बृंदावन सोभा बडघौ ता पर व्योम विमाननि तौ मड़पो ।

दुदुभी देव बजावै फूलनि अजुनि बहु बरखावै ।

बरखै जु फूलनि अजुनी बहु अबर घन कोतुक पये ।

बिबस अकनि निज-बधू सिऐ निरखि मनमय-सर लने ।

हूँ गए धिर घर, उचर घर, सरद-पूरन ससि बढ्यौ ।

‘दासकुभन’ रास-औसर बृंदावन सोभा बडघौ ।^२ (कुभनदास)

गोविंद करत मोहन गान

बसीकृत नग सिंधु सुर गन धकित व्योम विमान ।^३

लग मृग पमु मुनत भाद पिवत अधर सुधा स्वाद ।

‘कृष्णदास’ बरत भाद सुफल भाग री ।^४ (कृष्णदास)

बृंदावन बसी बट कुज जमुना के तट

रास में रसिक प्यारी खेल रक्ष्यो बन में

राधा माघी कर जोरे रवि-ससि होत भोरे

मडल में निसंत शोक सरस सपन में

मधुर मृदग बाजै मुरली की धुनि गाजै

सुधि न रही री बछु सुर मुनि जन भ

महारास प्रभु प्यारी रूप उजियारी कृष्ण

बीड़ा देखि धकित सब जन मन में ।^५ (नददास)

बेनु धरघी कर गोविंद गुन निधान

जाति हुती बन काज सखिन सग, ठगो धुनि सुनि कान

१ कुभनदास, काँकरीली, पृ० २०, पद स० ३१

२ वही, पृ० २५, पद स० ४३

३ हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० ३०

४ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतील, पृ० २२८, पद स० ६४

५ नददास, उमाशंकर दावल, पृ० ३३३, पद स० ११५

मोहन मोहे फल खग मृग, पसु वहु विधि सप्तक सुर-बंधान
'चतुर्भुजदास' प्रनु गिरिधर तन-मन, चोरि लियो करि मधुर गान ।^१

प्यारी के गावत कोकिला मुख मूँदि रही

पिय के गावत खग नैना मूँदि रहे सब ।^२ (चतुर्भुजदास)

नाचत लाल गोपाल रास में सकल ब्रज वधू संगे ।

सिख विरंचि मोहे सुर सुनि सुनि सुर नर मुनि गति भंगे ॥^३

उमगत रस ग्रीव भुजा नाचें स्यामा स्याम

विथकित चंद सखी लोक लयो काम ।

'गोविंद' प्रभु लाग लेत ब्रह्मादिक लखि अचेत

जै जै करि पुहुप अंजुली छोड़त सुखधाम ॥^४ (गोविंदस्वामी)

मुरली सुनत गई सुधि मेरी ।

ग्रह काज सब भूलि गयो, मोहि सपति करिहों तेरी ।

एकटक लागि सुनत श्रवणन पुट जेसे चित्त चित्तेरे ।

छीतस्वामी गिरधर मन करख्यो इत उत चले ने फेरी ।^५

लाल संग रास-रंग लेत मान रसिक रमन

उदित मुदित सरद-चंद चंद छुटे कंचुकी के,

बंभव भव निरखि-निरखि कोटि काम हीते ।^६ (छीतस्वामी)

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नव गति भेद चच्चरी ताल के ।

वृजयुवती जूय अगणित वदन चन्द्रमा चन्द भये मन्द उद्योत तिहि काल के ।

मुदित अनुराग वस राग रागिनि तान गान गतगर्व रंभादि मुखवाल के ।

गगन चर सधन रस मग्न वर्षत फूलचारि डारत रत्न यत्न भरि बाल के ।^७

(गदाधर भट्ट)

बांसुरी बजाई आज रंग सो मुरारी ।

सिख समाधि भूल गई मुनि जन की नारी ॥

वेद भनत ब्रह्मा भूले भूले ब्रह्मचारी ।

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८६, पद सं० ६१

२. वही, पृ० २६०, पद सं० ७४

३. गोविंदस्वामी, कांकरौली, पृ० २६, पद सं० ५७

४. वही, पृ० २८, पद सं० ६१

५. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, टी० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २३

६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६६, पद सं० १५

७. गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्ण दास जी की प्रति, पत्र २३-२४, पद नं० ३

रभा सब ताल चूकी भूलि नृत्यकारी ।
 जमुना जल उलटि बह्यो सुघ ना सभारी ॥
 वृंदावन बसो बजी तीन लोक प्यारी ।
 ग्वालवाल भगन भये अज की सय नारी ॥^१ (सूरदास मदनमोहन)
 रसिक सिरोमनि लचना-लाल मिले सुर गावत ।
 मत्त मधुर बिबि धुनि मुनि कोकिल कूजत तन भन ताप बुझावत ।
 मोर मडली नाँचति प्रमुदित, आनंद नैननि मोर बहावत ।
 मध-मध घनवृंद गाज लजि, सीतल जल मोकर बरसावत ॥
 नाद स्याद मोहे गो, गिरि, तरु, खग, मृग, सर, सरिता सचुपावत ।
 वृंदाधिपनि-बिनोदीराधा रवन बिनोद, 'व्यास' मग भवत ।^२
 प्यारी के नाँचत रग रङ्गी ।
 पिथ के धेनु बजावत गावत, सुल नहि परत कह्यो ।
 कोमल पुनि नलिन, मडल सँह, त्रिविध समीर बह्यो ।
 विषकिल चद मध भयो, पय बलिबे कह्ये रग न रङ्गी ।
 ककम किंकिनि मूपुर धुनि, मुनि कयनि को मन उमह्यो ।
 उत्तड बह्यो जमुना की जल, सय हो के नैननि नीर बह्यो ।
 अग सुपगनि देखत, गव पर्वत तें मदन डह्यो ।
 तिरप उरप, सुलपनि की गति की, पति नहि मरम सह्यो ॥^३
 हुलहिन हूलहु खेलत रात ।
 धके बिमान गगन धुनि मुनि-मुनि, ताननि कियो बिसास ।
 मोहन मुरली नैक बजाई, धीरति लियो उसास ।
 मूपुर धुनि उपजाइ विमोह्यो, सकर भयो उदास ।
 ककम किंकिन धुनि मुनि नारद, कीनौ कह्ये न बास ।^४
 बजावत स्यामोहि बिसरी मुरली ।
 मोहन सुर अलाप जब गायी, राधा चित चुरली ।
 अरुन बरन दिसि, मिसि सति बिकसित, सकुचत कमल कली ।
 तमचुर-सुर मुनि मिलि बिछुरी, धरुवनि की जोड छली ॥
 फूली घरनि सदा गति भूली तरनिमुता न चली ।
 बिकल भँवर, पिक पयिक अचल पय, रोकत कुजगली ॥

१ धायी धी श्रीसूरदास मदनमोहन की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ७, पद स० १७

२ भक्त कवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, प० २६३, पद स० ३६१

३ वही, पृ० ३७७, पद स० ६७५

४ वही, पृ० ३६५, पद स० ६३५

स्थावर-जंगम, संगम विछुरे, सब की गति बबली ।

कै यह मरम जानि है महलनि, कैरु 'व्यास' वृषली ॥' (व्यास)

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुंवर किसोरी ।

श्री जमुना जल विथकित पहुपनि वरिषा रति पति डारत तून तोरी ॥'

(हरिदास)

हरि रास रच्यो केलि करण कौं ।

लीनो कर मुरली हरि हितकरि हित सों ओसर अधर निजु धरण कूं ।

सुनि सुनि धुनि आई ग्रह ग्रह तें सब गोपी पति पाय परण कूं ।

थकित पवन सुणिजांणि पर्मसुख जा तनि चलि जल-जल विभरण कूं ।

मोहे पसु पंछी थिरचर सुर लोचन सकल सरोज चरण कूं ।' (परशुराम)

म्हारो परनाम वांके बिहारी जी ।

अधर मधुरधर वंसी वजावां रीझ रिभावां ब्रजनारी जी ।'

नागर णंद कुमार लाग्यो थारो णेह ।

मुरड़ी घुण सुण बीसरां म्हारो कुणवो गेह ।'

मुरड़िया वाजां जमणा तीर ।

मुरड़ी म्हारो मण हर डीन्डो चित्त घरांणा धीर ।

घुण मुरड़ी शुण शुध बुध विसरां जर-जर म्हारो सरीर ।' (मीरा)

कीर्तन और भजन गायन की महिमा तथा उसमें मन को लीन रखने के लिए दी गई चेतावनी सम्बन्धी उल्लेख

संगीत-कुशल मुरलीधर नटवर कृष्ण संगीत के बशीभूत हैं । संगीत की ध्वनि सुनकर वे प्रफुल्लित होते हैं । अतः भक्तजन, गंधर्व तथा देवता गान और नृत्य के द्वारा अपने आराध्य को रिझाने की चेष्टा करते हैं -

गावत गोपी मृदु मधु वांसी ।

जाके भुवन बसरत त्रिभोवनपति राजा नंद यशोदा रानी ।

गावत गुनि गंधर्व काल सिव गोकुल नाथ महा तुम जानी ॥

१. भक्तकवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३१२, पद सं० ४५६

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७११२६६, का० ना० प्र० सभा, पृ० १२, पद सं० ३

३. राम-सागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०-४६२, का० ना० प्र० सभा, पद सं० २०

४. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २, पद सं० ४

५. वही, पृ० २२, पद सं० २७

६. वही, पृ० २७, पद सं० ६४

गावत चतुरानन जगनायक गावत सेस सहस्र मुख रास ।
 मन कर्म बचन पीति पद अबुज अब गावत परमानन्ददास ॥^१ (परमानन्ददास)
 ध्यावत कान्हू विमल जस तेरो ।
 गावत सिव-सारद मुनि नारद प्राण जीवन घन मेरो ॥
 गावत वेद बदि जन निसिदिन अर मुनि-जूय धनेरो ।
 गावत सेप महेस विविध विधि रस रसि कहि सुख केरो ॥
 गिरघर पिय गावत ब्रजवासी मिले प्रेम के घेरो ।
 'कृष्णदास' द्वारे बुलरावत श्री वस्तन को चेरो ॥^२ (कृष्णदास)
 नाचत गावत हरि सुख पावत ।
 नाँचि-गाइ सीमै दिन हँ, पुनि कठिन काल-दिन आवत ।
 नाँचत माऊ, जाट, जुलाहो, छोपा नीके गावत ।
 पीपा अर रँदास, बिप्र जयदेव सु भलँ रिभावत ।
 नाँचत सनक, सनदन अर सुक नारद सुनि सधु पावत ।
 नाँचत गन गधर्व-देवता 'व्यासहि' बाहू जगावन ।^३ (व्यास)

कृष्णमन्तिकालीन कवि बार-बार कीर्तन, भजन, गायन की महिमा तथा प्रभाव की ओर सदैव करने हैं और हृदय को चेतावनी देते हैं कि भगवद् भजन, कीर्तन तथा गायन करने हुए अपना समय व्यतीत करो । कीर्तन की महिमा तथा हृदय को दी गई चेतावनी को व्यक्त करने वाली कुछ पंक्तियाँ नीचे उद्धृत की जाती हैं —

हैं हरि-भजन को परमान ।
 नीच पावँ अँच पदवी, बाजते गीसान ।
 भजन को परताप ऐसी, जल तरँ पावान ।
 अजामिल अर भीमि मनिषा, चढे जात विमान ।
 चलत तारे सखल मडल, चलत ससि अर मान ।
 भवत भुव कौ अटल पदवी, राम के दीवान ।
 निगम जाको मुजस गावत, सुगत सत सुमान ।
 सूर हरि की सरन आयो, रासि से भगवान ॥^४
 नीकें गाइ गुपार्ताहि मन रे ।
 जा गाए निर्भय पद पाए अपराधी अनगन रे ।

१ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० २

२ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० २४०, पद स० ७१

३ भवत कवि व्यास जी की बानी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २५२, पद स० ३२४

४ सूरसागर, (पट्टा खड), प्रथम स्क्व, पृ० ७६, पद स० २३६

गायो गीध अजामिल, गनिका, गायो पारथ-धन रे ।
 गायो स्वपच परम अघ-पूरन, सुत पायो बाम्हन रे ।
 गायो ग्राह-ग्रसत गज जल में, खंभ वेंघे तैं जन रे ।
 गाए सूर कौन नहि उवरचौ, हरि परिपालन पन रे ।^१
 जो सुख होत गुपालहि गाये ।
 सो नहि होत जप तप के कीने कोटिक तीरथ न्हाये ।^२
 सोइ रसना, जो हरि-गुन गावे ।^३
 दिन दस लेहि गोविंद गाइ ।^४
 दिन द्वं लेहु गोविंद गाइ ।^५
 गाइ लेहु मेरे गोपालहि ।^६
 भजि मन नंद नंदन चरन ।^७
 मन तो सों कितो कही समुझाई ।
 नंदनंदन के चरन कमल भजि, तजि पाखंड चतुराइ ।
 सूरदास भगवंत-भजन विनु, जै है जनम गैवाइ ।^८
 भजन विनु कूकर-सूकर जैसो
 सूरदास भगवंत भजन विनु, मनो अँट-वृष भँसो ।^९
 भजन विनु जीवन जैसै प्रेत ।^{१०}
 जिहि तन हरि भजिबो न कियो ।
 सो तन सूकर-स्वान-मनि ज्यौ, इहि सुख कहा जियो ।^{११}
 सकल तजि भजि मन चरन मुरारि ।^{१२}

-
१. सूरसागर, (पहला खंड), प्रथम स्कंध, पृ० २२, पद सं० ६६
 २. वही, पृ० ११६, पद सं० ३४६
 ३. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५०
 ४. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१५
 ५. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१६
 ६. वही, पृ० २४, पद सं० ७४
 ७. वही, पृ० १०१, पद सं० ३०८
 ८. वही, पृ० १०४, पद सं० ३१०
 ९. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५७
 १०. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५८
 ११. वही, पृ० ११६, पद सं० ३५९
 १२. वही, पृ० १२४, पद सं० ३७४

भजि मन, नद-नदन-चरन ।^१

भजहु न मेरे स्याम मुरारी ।^२ (सूरदास)

तुम्हारो भजन सब ही को सिंगार ।^३

हरि के भजन में सब बात ।

ज्ञान कर्म सो कठिन करि कत देत हो दुख गात ।

बदत बेद पुरान छिनु-छिनु साभ अर परभात ।

सत जन मुख द्रवत हरि जसु नदनाल पद अनुरात ।

मार्हिन् भव जलधि कोउ औरों बिघन के सिरलात ।

दास परमानन्द प्रभु पैं मारि मुख ए जात ।^४ (परमानन्ददास)

श्री बिठठल जू के चरनकमल भजि रे मन ! जो चाहत परमारप ।^५

(कुम्भनदास)

सब तजि भजि गोपिन मुख दायक ।^६

भजहि सखी मोहन नदनबनाहि ।^७ (कृष्णदास)

श्री बल्लभ-मुत के खरन भजों,

अति सुकुमार भजन-मुख-दायक, प्रति-सन पावन-करन भजों ।

दूर किये कसि-कपट बेद-विधि, मत्त, प्रचड बिसतरन भजों ।

अबुल प्रताप महा माहि सोभा, ताप-सोक-अघ हरन भजों ।

'नददास' प्रभु प्रगट भये दोउ, श्री बिठठलेस, गिरिधरन भजों ।^८

(नददास)

रे मन भजि श्री विठ्ठलनाथे ।^९

निसि दिन बल्लभबल्लभ कहिए ।

श्री हरि बदन बहोत मुखदायक श्रीबल्लभ गुन गइए ।^{१०} (गोविन्दस्वामी)

श्री विठ्ठलनाथ रस अमृत पान सदा तू करि, रे रसना ।

१ वही, पृ० १०१, पद स० ३०८

२ वही, पृ० ७०, पद स० २१२

३ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० ३०८

४ वही, पद स० ३११

५ कुम्भनदास, काँकरीली, पृ० ३२, पद स० ६३

६ हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० १८

७ वही, पद स० १०४

८ वही, नददास, पद स० २

९ गोविन्दस्वामी, काँकरीली, पृ० २१४, पद स० ५७०

१० वही, पृ० २१०, पद स० ५६२

जो तू अपनी भलो चाहतो यहँ बात जिय धरि, रे रसना ।
 हरि को विमल यश गावत निरंतर जा, रे रसना ।^१ (छीतस्वामी)
 डुलह सुंदर श्याम मनोहर डुलहिनि नवल किशोरी जू ।.....
 इहि बिधि सदा विलास रास रस अगणित कल्प विताय जू ।
 ते सुख शुक शिव शारद शेष सहल मुख गाये जू ।
 और कहां कहि सकै गदाधर मोहन मधुर विलासा जू ।
 रसना सहज शुद्ध करिवँ कौं गावत हरि के दासा जू ॥^२
 वरनों कहा यथामति मेरी वेदहु पार न पावँ जू ।
 भट्ट गदाधर प्रभू की महिमा गावत ही उर आवँ जू ॥^३ (गदाधर भट्ट)
 गाइ मन-मोहन नागर-नटहि ।.....
 'व्यास' आस तजि भजि यहू, रसिक अनन्यनि के संघटहि ।^४
 गाइ लै गोपालँ दिन चारि ।^५
 गाइ लेहु गोपालहि, यह कलिकाल बृथा न वितौजँ ।^६
 हरि गावत कलिजुग रहियो ।^७
 मुन विनती मेरी तू रसना, राधा बल्लभ गाइ ।^८
 बृथा काल खोवहि, जिन सोवहि, छिन भंगुर तन आइ ।
 सुनहि श्रवण रति भवन किसोरहि गावत नैकु सुनाइ ।.....
 सुन सुत नवलकिसोर-दासहँ, हरि गुन गाव-गवाइ ।^९
 गावत मन दीजँ गोपालहि ।
 नाँवत हरि पर चितु दीजँ तो प्रीति बढ़े प्रतिपालहि ।^{१०} (व्यास)
 मन हरि भजि हरि भजि हरि भजि भाई ।^{११}
 भजिए श्री गोपाल कलपतरु ।^{१२} (परशुराम)
 मीरां रे प्रभु गिरधर नागर भजण विणा नर फीकां ।^{१३} (मीरा)

-
१. छीतस्वामी पद-संग्रह, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ६२
 २. मोहनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३५-३६
 ३. वही, पृ० ५८
 ४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २२३, पद न० १२५
 ५. वही, पृ० २२३, पद सं० १२६
 ६. वही, पृ० २३६, पद सं० १८७
 ७. वही, पृ० २३६, पद सं० १८८
 ८. वही, पृ० २५४, पद सं० २५०
 ९. वही, पृ० २५४, पद सं० २५१
 १०. राम-सागर, प्रति सं० ६८०/४६२, का० ना० प्र० सभा, पृ० रा० साग० ५१, पद सं० ३
 ११. वही, पद सं० ८
 १२. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ३, पद सं० ८

सगीत सबधी आत्मविषयात्मक उल्लेख

(अ) गायन सबधी आत्मविषयात्मक उल्लेख -

कृष्णभक्ति कालीन साहित्य में कही-कही कुछ पदों के अन्तर्गत ऐसी पंक्तियाँ आई हैं जिनसे ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिवादीन कवि अपनी पदों को गाया करते थे। कृष्ण-भक्तिवालीन साहित्य में उपलब्ध इस प्रकार के सगीत सबधी आत्मविषयात्मक उल्लेख नीचे दिए जा रहे हैं -

अधिगत गति कष्ट कहत न आवै ।

सब विधि अगम विचारैं ताते सूर सगुन लीला पद गावै ।^१

ध्यास कहे मुकुदेव सौं द्वादस स्कन्ध बनाइ ।

सूरदास सोई कहै पद भाषा करि गाइ ।^२

मेरी तो गति पति सुम अनर्तहि कुछ पाजै ।

सूर कूर आपरौ में द्वार परघौ गाजै ।^३

स्याम बलराम कौं सदा गाजै ।^४

प्रभु तुम दोन के कुछ-हरन ।

सूर प्रभु कौं मुजस गावत नाम-जीश तरन ।^५

ध्यास कह्यो जो मुक सौं गाइ । कह्यो सो मुनी सत चित साइ ।

बंसैं मुक कौं ध्यास पड़ायो । सूरदास तैर्न कहि गायो ।^६

सूरदास प्रभु न-ब-नदन-गुन गावत निति दिन रोये ।^७

जोग पय करि उन तनु तजे । सूर सबं तजि हरि पद भजे ।^८ (सूरदास)

मनिमय आगत नद के खैसत दोऊ भैया ।

बाल लीला विनोद सो परमानन्द गावै ।^९

पीताम्बर को धोलना, पहिरावत भैया ।

१ सूरसागर, (भाग १), पृ० १, पद स० २

२ वही, पृ० ७३, पद स० २२५

३ वही, पृ० ५५, पद स० १६६

४ वही, पृ० ५५, पद स० १६७

५ वही, पृ० ६६, पद स० २०२

६ वही, पृ० ७४, पद स० २२६

७ वही, पृ० ८३, पद स० २५६

८ वही, पृ० ६३, पद स० २८८

९ अष्टादश-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६४, पद स० ८

जोई सुनै ताकी मन हरै 'परमानंद' गावै ।^१

मोहन मान मनायो मेरी ।
 परमानंद भोर भयो, गावै विमल जस तेरी ।^२

मदन मोहन-राधा रस लीला, कछु 'परमानंद' गाई ।^३

जै जै कृष्ण जै जै श्री राधे, जस गावत 'परमानंद, सार ।' (परमानंददास)

माई गिरिधरन के गुन गाऊँ ॥^४

लाडिली लाल-पदरज उर राखि गावै 'कुंभनदास' ।^५

गोप ग्वाल संग लिये परस्पर, 'कुंभनदास' गुन गाई ।^६

रय बैठे श्री त्रिभुवन-नाथ ।

'कुंभनदास' लाल गिरिधर की जसु गावत न अघात ।^७

श्री गिरिधरन-छवि सुजस चित धरि गाइ 'कुंभनदास' ।^८ (कुंभनदास)

रसिक राय गिरिवरधर मिलतहि 'कृष्णदास' गावत तव गीति ।^९

नव विलास सों गिरिधर कीरति 'कृष्णदास' हँसि गाई रो ।^{१०}

गावै तहाँ 'कृष्णदास' गिरिधर गोपाल पास

राग धम्मार, राग मलार मोद मन माँचै ।^{११}

जय जय श्री वल्लभ नंदन.....

कृष्णदास गावत श्रुति छन्दन ।^{१२}

जै श्री वल्लभ नंदन गाऊँ ।^{१३} (कृष्णदास)

प्रात समय श्री वल्लभ सुत की पुण्य पवित्र विमल जस गाऊँ ।^{१४}

रास में राधे राधे मुरली में एक रट, 'नंददास' गावै तहाँ निपट निकट ।^{१५}

१. वही, पृ० १६४, पद सं० ६

२. वही, पृ० १६१, पद सं० ४१

३-४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १६५, २०० पद सं० ६०, ८४ क्रमशः

५-६. कुंभनदास, काँकरोली, पृ० ८४, ७, पद सं० २२८, १० क्रमशः

७. वही, पृष्ठ ३१, पद सं० ५८

८. वही, पृ० ४१, पद सं० ६०

९. वही, पृ० ६२, पद सं० १५७

१०. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २३४, पद सं० ४३

११. वही, पृ० २३५, पद सं० ४५

१२. वही, पृ० २३६, पद सं० ६७

१३. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० १३२

१४. वही, पद सं० ११३

१५. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, भाग २

१६. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३२५, पद सं० ३३

सीतल भोग धरि करत आरती 'नददास' गुन गावैं ।^१ (नददास)
गिरिधर कुवर जननी दुसरारैं । 'चतुर्भुजदास' विमल जस गावैं ।^२
दं बीरा आरति बारति हें 'चतुर्भुज' गावत गीत रसाल ।^३
श्री बल्लभ मुजसु सतत नित्य गाऊं ।^४ (चतुर्भुजदास)

बल्लभ श्री बल्लभ श्री बल्लभ गुन गाऊं ।^५
निज जन निरखि निरखि कैं श्री मुख 'गोविंद' हरषि गुन गावत ।^६
जैं जंकार भयो तिहि ओसर 'गोविंद' तहां विमल जस गावत ।^७
देत अमीस सदा चिरजीयो 'गोविंद' विमल विमल जसु गावति ।^८
श्री बल्लभ पद-रज-महिमा ते 'गोविंद' यह जसु गाई ।^९
भक्तनि मन आनद भयो 'गोविंद' इह जसु गायो हो ।^{१०} (गोविंदस्वामी)
'छीतस्वामी' गिरिधर श्री बिठल पद-पदम-रेनु ।
वर प्रताप महिमा तें कोयी कीरति-गान ।^{११}
गाऊं श्री बल्लभ नदन के गुन, साऊं सदा मन अग-सरोजन ।
पाऊं प्रेम-प्रसाद तितछदन, गाऊं गोपाल गहैं चित घोजन ।^{१२} (छीतस्वामी)
मेरी भति अतिथोरी बरनत अतिहि अपार ।
तदपि गदाधर गावत उपजत आनद की धार ।^{१३}
यह सुख देल देल सखी सुख पावै ।
कवि को बरण सके गदाधर गावै ।^{१४} (गदाधर भट्ट)
सैध असेस पार नहि पावत, गावत सुख-व्यासादि ।^{१५}

-
- १ वही, पृ० ३२६, पद स० ४१
 - २ वही, पृ० २७६, पद स० ४
 - ३ वही, पृ० २७७, पद स० ३
 - ४ हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० बीमदयाल गुप्त, पद स० ६५
 - ५ गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० २१०, पद स० ५६३
 - ६ वही, पृ० २३, पद स० ५१
 - ७ वही, पृ० ३२, पद स० ६६
 - ८ वही, पृ० ४०, पद स० ८०
 - ९ वही, पृ० ४५, पद स० ८६
 - १० वही, पृ० ५४, पद स० १११
 - ११ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीमल, पृ० २६७, पद स० १६
 - १२ वही, पृ० २७०, पद स० २८
 - १३ मोहनजी बाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३६
 - १४ वही, पृ० ६३
 - १५ भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २०१, पद स० ३८

‘व्यास’ स्वामिनी की छवि निरखति विमल विमल जस गाऊँ ।^१
 ‘व्यासदास’ आसा चरननि की, विमल विमल जस गाये ।^२
 ‘व्यास’ स्वामिनी के गुन गावत, रसिक अनन्य सुढाढ़ी ।^३ (व्यास)
 श्री विहारनिदासि गाई गूढ़ ओढ़नी उठाई रीझि रहे अंग भीजि मिलि मलार गाई ।^४
 (विहारनिदास)

म्हाणे चाकर राखां जी गिरधारी डाड़ा चाकर राखां जी ।

बिन्दावण री कुंज गंड भाँ गोविन्द डोड़ा गाइयूँ ।^५

साई सांवरे रंग रांची ।

गायां गायां हरि गुण जिसविण काड़ व्याड़ री वांची ।^६

साई म्हा गोविन्द गुण गाणा ।^७

साई म्हा गोविन्द गुन गास्यां ।^८ (मीरा)

(व) नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख -

भक्तिकालीन प्रायः सभी कृष्ण भक्त कवियों ने अपने काव्य में आराध्य कृष्ण की नृत्य-मुद्राओं, उम समय की छवि, नृत्य के बोलों तथा संगीत आदि का इतना पूर्ण तथा सजीव वर्णन किया है कि पढ़ने पर नटनागर की नृत्य-त्रियाएँ नेत्रों के सम्मुख चलचित्र की भाँति सामने ही होती दीख पड़ती हैं। कवि-साधकों की गहरी अनुभूति के मध्य साध्य की मनोहारिणी नृत्य-मूर्ति संगीत की लय में साकार हो उठती है किन्तु क्रियात्मक नृत्य के साधकों में एक मात्र मीरा का नाम ही विशेषरूप से उल्लेखनीय है। यों तो जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है वार्ता-साहित्य आदि बाह्य आधाराओं से ज्ञात होता है कि परमानन्ददास भी कभी-कभी भक्ति के आवेश में प्रेम-श्रमोर हो मुध-बुध खोकर भगवान के सम्मुख नाचने लगते थे। स्वयं परमानन्ददास जी ने भी अपने एक पद में इस ओर संकेत किया है।^१ किन्तु नृत्य के माध्यम से निरन्तर कृष्ण को रिझाने का प्रयास केवल मीरा ही ने किया है अतः मीरा के काव्य में नृत्य संबंधी आत्मविषयात्मक उल्लेख पग-पग पर मिलते हैं।

१. वही, पृ० २५८, पद सं० २६६

२. वही, पृ० २६६, पद सं० २६६

३. वही, पृ० २८८, पद सं० ३७२

४. हस्तलिखित पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा, पत्र १३१, पद सं० २

५. मीरा-त्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० १०, पद सं० ३५

६. वही, पृ० २३, पद सं० ८३

७. वही, पृ० १७, पद सं० ६१

८. वही, पृ० २८, पद सं० १०१

९. नाचत हम गोपाल भरोसे ।

गावत बाल विनोद कान्हू के नारद के उपदेसे ।

हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३०७

मीरा प्रेम की पुजारिन थी । विरह-बाण से बिधे उनके अंगों की व्याकुलता नया दर्द
 छिपाये नहीं छिपता था । प्रेमानुभूति की तीव्रता में हृदय की यह ठीस नृत्य के रूप में साकार
 हो गई और नाच-नाच कर गाते हुए प्राणों का समर्पण तथा उत्सर्ग ही उनके जीवन का लक्ष्य
 बन गया । संगीत के साम्राज्य में दीवानी हो कर विचरण करने वाली मीरा रात्रकुल की
 मर्यादा की शृङ्खलाओं को तोड़ कर साधुमंडल तथा सामान्य जन-समुदाय के सम्मुख नृत्य
 करने लगीं —

भूहा गिरधर आया भाव्या री ।

पाव पाव भूहा रसिक रिभावा प्रीत पुरातन जाध्या री ।

स्याम प्रीत री बाध धूधरपा मोहन भूहारो साध्या री ।

डोक डोक कुहरा सरज्यादा जल में पेक पा राख्या री ।

प्रीतम पड धन पा बिसराया मीरा हरि रव राख्या री ॥^१

भूहारे गोकुंड री ब्रजवासो । *

पाख्या पावा ताड बज्याबां पावा आणव हासो ।^२

माई साबरे रग राखी ।

सात्र गिंगार बाध पग धूधर डोक डोक तत्र पाखी ।^३

माई भूहा गोविंद गुन गारया *

हरि मंदिर मा निरत करावा धूधरपा धमकाया ।^४

चाहा अगम वा देस काड देखा डरो । *

सील धूधरा बाध तोल निरता करा ।^५

सखि भूहारो सामरिया ने देखवा करा री ।

साबरो उमरण सात्रो शुभरण साबरो व्याण धरो री ।

ज्या ज्या सरण धरधां धरणीधर निरत करां री ।^६

कोई मीरा का उपहास करता है, कोई निन्दा करता है । माम और पति क्रोधित हो
 जाते हैं किन्तु मीरा के धुंधुझों की ध्वनि भूक नहीं होती । वह निरन्तर बड़ों ही जाती
 है । प्रेम में विमोह मीरा क्षण-क्षण में विवश हो भूम उठती है —

पग बाध धूधरपा जाध्या री

डोक कहुआ मीरा बाबरी शाशु कहुआ कुडनाया री ।

१ मीरा हनुति प्रथ, मीरा-पदावली, पृ० १६, पद स० ५६

२ वही, पृ० १७, पद स० ६२

३ वही, पृ० २३, पद स० ८३

४ वही, पृ० २८, पद स० १०१

५ वही, पृ० २०, पद स० ७१

६ वही, पृ० १६, पद स० ५३

विखरो प्याड़ो राणा भेज्या पीचां मीरा हांशां री ।
 तण मण वारणां हरि चरणां मां वरसण अमरित पाश्यां री ।
 मीरां रे प्रभु गिरधर नागर थारी शरणां आश्यां री ।^१
 सांवरियो रंग रांचां राणां सांवरियो रंग रांचां ।
 ताड़ पखावजां मिरदंग वाजां साधां आगे णाचां ।
 बूझ्यां माणे मदण वावरी श्याम प्रीत म्हां कांचां ।
 विखरो प्याड़ो राणां भेज्या आरोग्यां णा जांचां ।
 मीरा रे प्रभु गिरधर नागर जणम जणम रो सांचां ॥^२

प्रिय-विरह की वेदना सम्पूर्ण शरीर में व्याप्त हो जाती है और अपनी हृदय-तंत्री से कण रागिनी को अंकृत करती हुई मीरा कह उठती है —

तननो वनावुं तंवूरो, जीवनो तार तणावुं राम ।
 वन-वन बाजं घूंघरा, जीवनो लाड़ लड़ावुं राम ।^३

कवीर के शरीर रूपी रवाव (वियोप वाद्ययंत्र) की मिराओ रूप तांत से भी विरह के द्वारा प्रिय-मिलन की स्मृति तथा व्याकुलता में अनुपम संगीत छेड़ा जाता है —

सब रग तांत रवाव तन विरह वजावं नित ।
 और न कोई सुन सकै कै साईं कै चित ॥^४

प्रेम की पीड़ा में व्याकुल सूफी संत जायसी की नागमती के शरीर की हठ्ठियाँ रूपी किंगरी (वाद्ययंत्र) की नसें रूपी तांत से भी दिव्य संगीत का सृजन होता है —

हाड़ भए झुरि किंगरी नसें भईं सब तांति ।
 रोवें-रोवें तनघुनि उठें, फहेसु बिधा एहि भांति ॥^५

किन्तु मीरा सबसे ही आगे बढ़ जाती है । शरीर रूपी तंबूरे में जीवन रूपी तार सँजो कर नाचती-गाती मीरा अपने इष्टदेव को रिझाने का प्रयास निरंतर करती आ रही थीं किन्तु प्रिय-विरह की पीड़ा कहाँ तक रुकती ; वेदना का बाँव महंगा टूट गया और सोलह शृंगार करके मीरा ने भी प्रेम रूपी ढोल बजाकर शरीर रूपी ताल में नृत्य करते हुए प्रिय के चरणों में आत्मसमर्पण कर दिया —

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० १३, पद सं० ४७

२. वही, पृ० १४, पद सं० ४८

३. मीरा-माधुरी, बजरत्नदास, पृ० ६६, पद सं० ३६१

४. कवीर-ग्रंथावली, विरह की अंग, पृ० ६, छंद सं० २०

५. जायसी-ग्रंथावली, सम्पादक-माताप्रसाद गुप्त, पृ० ३६५, छंद सं० ३६१

बिरह पिजर की बाड सखी री, उठकर जो हुलसाऊँ, ए माय
 मन कुँ मार सजूँ सतगुरु सँ, दुरमत दूर गमाऊँ, ए माय ।
 उको नाम सुरत की डोरी, कड़ियाँ प्रेम चढ़ाऊँ, ए माय
 प्रेम को छोल बन्या अति भारी, मगन होय गुण गाऊँ, ए माय ।
 तन कहेँ तात बहेँ मन मोरचेंग, सोती सुरत जगाऊँ, ए माय
 निरत बहेँ में प्रीतम आगे तो (प्रीतम पद) पाऊँ, ए माय ।^१

वास्तव में मीरा के नृत्य सम्बन्धी आत्मविषयात्मक उल्लेख उनकी हस्तत्री की झकार है । उनकी आत्मा की अनुभूति भावों की भाषा में आलापित होकर गा उठी है । वेदना की तीव्रता में सच्चे हृदय की तन्त्री से निकले हुए हमारी अन्तरात्मा को थिरका देने वाले इन सगीतमय उद्गारों द्वारा मीरा ने जिस अनुपम दिव्य सगीत की सृष्टि की है वह अजर-अमर, शाश्वत और चिरन्तन है ।

पंचम अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

राग की उत्पत्ति तथा विकास

राग भारतीय संगीत की नींव है। भारतीय संगीत का पूर्ण रूप रागों द्वारा ही प्रदर्शित होता है। किन्तु राग की उत्पत्ति किस समय हुई इस विषय पर संगीताचार्यों ने विशेष प्रकाश नहीं डाला। इसका कारण यही है कि संगीत की उत्पत्ति के सदृश्य ही राग की उत्पत्ति भी शंकर के मुख से मान ली गई है।

भारतीय धारणा के अनुसार राग का सृजन शंकर जी ने किया। संगीतदर्पणकार का कथन है कि 'शिव तथा शक्ति इन दोनों के योग से राग उत्पन्न हुए। पंचानन महादेव जी के पाँच मुखों से पाँच राग उत्पन्न हुए और छठा राग पार्वती जी के मुख से निकला। महादेव जी ने जब नाट्य (नाच) शुरू किया तब उनके 'सद्योवक्त्र' नामक मुख से 'श्रीराग', वामदेव मुख से 'वसंत', अधोर मुख से 'भैरव', तत्पुरुष मुख से 'पंचम' और ईशान मुख से 'भैरवराग' तथा नृत्य के प्रसंग में पार्वती जी के मुख से 'नट्टनारायण' राग उत्पन्न हुए।'^१

राधाकृष्ण ने भी अपने ग्रंथ में इसी मत की पुष्टि करते हुए कहा है -

१. शिवशक्तिसमायोगाद्रागाणां सम्भवो भवेत् ।

पञ्चास्यात् पञ्च रागाः स्युः पठ्यस्तु गिरिजामुखात् ॥ ६ ॥

सद्योवक्त्रात् श्री रागो वामदेवाद्दन्तकः ।

अधोराद् भैरवोऽभूत्तत्पुरुषात् पञ्चमोऽभवत् ॥ १० ॥

ईशानायान्मेघरागो नाट्यारम्भे शिवादभूत् ।

गिरिजायाः मुखाल्लास्ये नट्टनारायणोऽभवत् ॥ ११ ॥

संगीत-दर्पण, दामोदर पंडित, पृ० ७३

सिख गिरजा सजोग तें उपज्या है सब राग ।

जिन्हें सुनें अनदमन बहुरि बड़े अनुराग ॥

पचवदन परगट किमैं पाच राग सुष रूप ।

ओ गिरिका मुख तें भयो छठहौं राग अनूप ॥

भारतीय वाङ्मय के इतिहास में अनवरत रूप से हम देखते हैं कि विशेष कर समस्त सलित-कलाओं और उपयोगी शास्त्रों का उद्गम शिव की वाणी, उनके डमरू के शब्द अथवा शिव और शक्ति के संयुक्त प्रवाद रूप में ही माना गया है । हम परम्परा को देखकर आधुनिक विचारक प्रायः इसे शिवभक्तों का धार्मिक पक्षपात अथवा अन्धविश्वास ही मान कर छोड़ देने हैं । संभव है प्रचलित लोकाचार के क्षेत्र में ऐसी मायना कुछ अंशों तक सार्थक हो किन्तु यदि गम्भीरता से विचार किया जाय तो श्रृङ्खलाबद्ध यह परम्परा निश्चय ही किन्हीं मूल सिद्धांतों एवं भारतीय जीवन-दर्शन की सिद्ध मायनाओं की ओर मनेत्र करती देख पड़ेगी । यद्यपि यहाँ शिव और शिवत्व की विस्तृत व्याख्या अपेक्षित नहीं तथापि यह तो सर्वस्वीकृत है कि शिव और शिवत्व विश्वव्यापी कर्याण का प्रतीक है और शक्ति कार्यशीलता की केवल प्रेरणा ही नहीं बरन् सृष्टि कार्यणीय परा शक्ति की प्रतीक है । समस्त कलाओं और शास्त्रों के मूल में शिव और शक्ति की स्थापना का मूल प्रयोजन यह था कि इनकी सृष्टि विश्व-कल्याण के निमित्त ही मानी गयी थी क्योंकि जिस परा शक्ति के द्वारा इनकी उत्पत्ति है वह स्वभाव से ही अपने धर्म में रचनाशीलता है । रचनात्मिका प्रकृति के कारण ही वह समस्त कलाओं और शास्त्रों की जन्मदात्री है, अतः उद्भूत, स्थिति और निमित्त में सलित कलाओं और उपयोगी शास्त्रों को विश्व-कल्याणकारी होना ही चाहिये ।

भारतीय सगीत के इतिहास पर एक विहंग-दृष्टि डालने से ज्ञान होता है कि राग की उत्पत्ति कोई थोड़े समय की देन नहीं है । जिस प्रकार धीरे धीरे भाषाभाषा का विकास हुआ और कालांतर में एक-एक शब्द के सम्मिश्रण से भाषा विकसित होनी रही उसी प्रकार राग का भी विकास हुआ । प्रारम्भ में राग शब्द का प्रचलन नहीं था । प्राचीन सगीत जनश्रुति के परिवर्तन के अनुकूल बदलता गया और धीरे-धीरे राग गाने का प्रचार हुआ । शताब्दियों व्यतीत होती गईं और उसी के साथ राग-परिवार में भी वृद्धि हुई ।

हमारा भारतीय सगीत उतना ही प्राचीन है जितना कि सकल विद्याओं का आदि-करण वैदिक साहित्य । भारतीय सगीत का स्रोत वेदों से माना गया है । सामवेद की ऋचायें गाईं जानी थीं । सामदेव में उदात्त, अनुदात्त तथा स्वरित् आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है किन्तु इसमें राग सबधी कोई विवरण नहीं मिलता ।

भारतीय सगीत का सर्वप्रथम उपलब्ध प्रामाणिक ग्रन्थ भरत का नाट्यशास्त्र है । इस ग्रन्थ में प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्र के विस्तृत विवेचन के साथ ही आनुसंगिक रूप में सगीत का उल्लेख हुआ है । भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में श्रुति, पटञ्जप्राम, मध्यमप्राम तथा अठारह

जातियों का वर्णन तो किया है किन्तु उसमें राग-रागिनियों का कोई उल्लेख नहीं मिलता । इससे ज्ञात होता है कि भरत के युग तक भारत में जाति-गायन प्रचलित था परन्तु राग-गायन गायन का प्रचार नहीं हुआ था । जाति-गायन के ही अनेक नियमों को आगे चल कर राग के साथ जोड़ दिया गया ।

‘राग’ शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग कालिदास के शकुन्तला नाटक में मिलता है । पंचतंत्र में भी राग शब्द आया है । किन्तु संभवतः राग शब्द का प्रयोग उस समय आज से विभिन्न अर्थ में किया जाता था । मतंग मुनि के ग्रंथ बृहद्देशी में सात जातियों का उल्लेख किया गया है । इसमें से एक का नाम राग जाति है । मतंग मुनि ने जिस ‘राग जाति’ का उल्लेख किया है उसका विकास आगे चल कर दिखाई देता है । सोमेश्वरकृत ‘अभिलाषार्थ-चिन्तामणि’ में राग का संबंध सामवेद से माना गया है और जाति से राग, राग से भाषा, तत्पश्चात् विभाषा और अन्तरभाषिका की उत्पत्ति मानी गई है ।^१

संगीत-मकरन्द में सर्वप्रथम रस के आधार पर रागों का पुल्लिग राग, स्त्रीराग तथा नपुंसक राग के अन्तर्गत विभाजन किया गया है जो राग तथा रागिनी का अन्तर प्रकट करता है । नारद ने २० पुल्लिग रागों, २४ स्त्रीराग तथा १३ नपुंसक रागों का वर्णन किया है किन्तु संगीत-मकरन्द में रागिनी शब्द का उल्लेख नहीं है ।

नाट्य-लोचन में ८ शुद्ध राग, १६ सालक तथा २२ संधिरागों के अन्तर्गत ४४ रागों का वर्णन किया गया है । नाट्य-लोचन में रागों का पुरुष तथा स्त्री राग के रूप में कोई विभाजन नहीं किया गया है ।

१३ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में लिखित उपलब्ध सांगीतिक प्रमाणों में श्रेष्ठतम ग्रंथ पं० शाङ्गदेव कृत ‘संगीत-रत्नाकर’ में गायन तथा नृत्य का विस्तृत विवेचन किया गया है । यह ग्रंथ हमारे संगीत की ऐतिहासिक शृंखला में एक महत्वपूर्ण कड़ी है । संगीत-रत्नाकर को उत्तरी अथवा दक्षिणी किस संगीत-प्रणाली के प्रामाणिक ग्रंथों के अन्तर्गत माना जाय, यह प्रश्न एक विवाद का विषय बना हुआ है । उत्तर तथा दक्षिण दोनों स्थानों के पंडित ग्रंथकारों ने संगीत-रत्नाकर को अपने यहाँ प्रचलित संगीत-प्रणाली से संबंधित करने का

१. सामवेदात् स्वर जातः स्वरभेदो ग्रामो संभवः

ग्राम्येभ्यो जातयो जात जातिभ्यो राग निर्णयः ॥ १ ॥

रागेभ्यश्च तथाभास विभासश्च अपि संजातस्यैव अंतर भासिका ॥ २ ॥

अभिलाषार्थ चिन्तामणि (भंडारकर रिसर्च इंस्टीट्यूट पूना की हस्तलिखित प्रति) ;

Ragas and Raginis, O. C. Gangoly, Page 20

प्रयत्न किया है। रचयिता ने रागो को पूर्वप्रसिद्ध तथा अधुनाप्रसिद्ध खंडों में भी विभाजित किया है। रत्नाकर से ज्ञात होता है कि उस समय रागो का विशेष प्रचार था।

शाङ्गदेव के समसामयिक अथवा कुछ काल उपरान्त होने वाले पाशदेव ने 'संगीत-ममयन्तार' में १०१ रागो का उल्लेख किया है। जिसमें से ४३ राग उस समय प्रचार में रह गये थे।

सुभकर लिखित 'मंगान सामर' में ३८ रागो का वर्णन किया गया है।

१४ शताब्दी के प्रारम्भ से संबंधित ज्योतीश्वर रचित 'वर्ण-रत्नाकर' में ४४ रागो के नाम दिए गये हैं। रचयिता ने यह भी कहा है कि इसके अतिरिक्त अन्य बहुत से राग भी गाये जाते हैं।

१४ वीं शताब्दी प्रारम्भ होने के उपरान्त भारतीय संगीत में महान् क्रांति हुई। भारत ने अपने दीर्घकालीन इतिहास के दौरान में अनेक सङ्कटियों के समन्वयवाद की असाधारण शक्ति प्रदर्शित की है। जिस प्रकार प्रत्येक विजयी धारा भारत भूमि पर पहुँच कर स्थिर हो गई उसी प्रकार बाह्य देशों की जो साङ्कृतिक परम्परायें और विचारधारायें भारतीय जीवन में पहुँची वे जमदा यहाँ के इतिहास का एक स्थायी तथ्य बन गईं। आक्रमणों के पीछे साङ्कृतिक सबंध स्थापित हुए, किन्तु साङ्कृतिक विनियम की यह प्रक्रिया एकाकी नहीं थी। जहाँ मुसलमानों ने हिन्दू धर्म की महान् आध्यात्मिक निधि को अपने विचारों एवं सत्कारों में ग्रहण किया वहाँ भारतीय कला सबंधी आन्दोलन भी मुस्लिम विचारों तथा परम्पराओं से अभिभावित न रह सके। इन प्रकार मायोगिक रूप में ही कला और साहित्य की प्रगति हुई। किन्तु इन दो सङ्कटियों का सम्बन्ध तथा सन्लेपन कदाचित् गीत और राग के क्षेत्र में ही सबसे अधिक स्पष्ट है। फारसी संगीत के प्रभाव से भारतीय संगीत में विशेष परिवर्तन हुआ।

यो तो हिन्दू संगीताचार्य ने प्रारम्भ से ही विदेशी राग-रागिनियों को अपनाया है। अनार्य राग शक तथा पुनिन्द प्रारम्भ में ही ग्रहण कर लिये गये थे। तुर्क तोड़ी का आगमन तुर्किस्तान के सम्बन्ध से हुआ। किन्तु मुसलमानों के सम्पर्क से संगीत में महान् परिवर्तन हुआ। मध्यकालीन भारत के असाधारण प्रतिभाशाली संगीतज्ञ तथा कवि अमीर खुसरो ने अपने जीवन-काल में भारतीयों को तत्कालीन भारत में प्रचलित संगीत सम्बन्धी रीतियों से परिचित तथा अभ्यस्त कराने का महान् प्रयास किया। फारसी प्रभाव के फलस्वरूप भारतीय संगीत में उत्तरी तथा दक्षिणी दो पद्धतियों का पृथक्-पृथक् विकास हुआ।^१ दक्षिणवासियों ने अपनी प्राचीन परम्परा को विदेशी प्रभाव से पूणतया बचा कर रखा। इसके विपरीत उत्तरी संगीत फारसी संगीत के विशेष सम्पर्क में आया और कुछ ही समय में उत्तरी संगीत प्रणाली दक्षिणी संगीत प्रणाली से कुछ भिन्न हो गई।

फारसी तथा भारतीय रागों के अद्भुत सम्मिश्रण तथा समन्वय द्वारा अमीर खुसरो ने नवीन रागों का आविष्कार किया। वरारी, मालरी और हुसैनी को मिलाकर अमीर-खुसरो ने दिवाली नाम रखा है। टोडी में पंजगाह मईर को मिलाकर मोवर नाम रखा है। पूर्वी का नाम बदल कर गनम रख दिया है और फारसी के गहनाज को पटराग में मिलाकर जैल्फ नाम रख दिया है। गीड़ और विलावल, गौर और मारंग को मिलाकर मरपर्दा नाम रखा है। कानडा में चन्द गाने मिलाकर उसका नाम फरदोस्त रखा है और यमन में फारसी गाना नैरेज मिला कर उसका नाम ऐमनी रखा। पूर्वी, विभास, गौर और गुनकली को ईराक के स्वरो में गाकर साजागिरि नाम रखा। कल्याण में नैरेज नाम का फारसी का नग्मा (गीत) मिलाकर गनम नाम रखा। यह बात छिपी न रहे कि साजागिरि, वावर, उष्पाक में ऊपर लिखे हुए राग मिलाये गये हैं। दूसरे रागों में कहीं-कहीं परिवर्तन किया गया है और उसका नाम भी वही रक्खा है। उदाहरणार्थ अमीर खुसरो ने यमन और बसन्त को मिला दिया है और उसका नाम एमन-बसन्ती रखा है।”

अभी तक के ग्रंथों में यद्यपि रागों को विभाजित करने तथा भेद मानने की प्रवृत्ति लक्षित होती है किन्तु नारदकृत ‘पंचम-संहिता’ में सर्व प्रथम रागिनी शब्द का प्रयोग मिलता है। ‘पंचमसार-संहिता’ में उन्हे रागो की भार्या (रागयोपित) के रूप में स्वीकार किया गया है। १५ वीं शताब्दी से उत्तरी भारत में राग-रागिनी वर्गीकरण की प्रणाली सर्वमान्य हो जाती है और उसका स्पष्ट उल्लेख मिलने लगता है। समय की गति के साथ ही राग परिवार में भी वृद्धि होती है और प्रत्येक राग के साथ उनकी भार्याओं, पुत्रों तथा पुत्रवधुओं का भी उल्लेख होने लगता है। किन्तु राग-रागिनी पद्धति को मानने वाले संगीतचार्यों के मतों में एकता नहीं दीख पड़ती। संगीताचार्यों के द्वारा मुख्य रागों, उनकी भार्याओं, उनसे उत्पन्न पुत्रों तथा पुत्रवधुओं की संख्या तथा नामों के विषय में मतभेद होता है जिसके फलस्वरूप राग-रागिनी वर्गीकरण के विभिन्न मत प्रचलित हो जाते हैं।

राग-रागिनी वर्गीकरण की यह पद्धति १७ वीं शताब्दी के प्रारम्भ तक मान्य रही। किन्तु संगीत एक परिवर्तनशील कला है अतः कालचक्रानुसार कालांतर में परिस्थितियों तथा जनरुचि के परिवर्तन के साथ इस पद्धति में भी परिवर्तन होने लगा। सत्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में व्यंकटमन्त्री पण्डित ने गणित द्वारा ७२ भेज सिद्ध कर्के रागों का वर्गीकरण नवीन ढंग से किया। आधुनिक युग में पं० विष्णु नारायण भानुवंशे ने जन्य-जनक पद्धति अथवा टाट-राग-पद्धति का प्रतिपादन उन्हीं के आधार पर किया। आज के युग में प्राचीन राग-रागिनी पद्धति मान्य नहीं है।

वर्गीकरण मृष्टि का स्वाभाविक नियम है। वर्गीकरण के मूल में समानता तथा विभिन्नता निहित रहती है। संगीत के क्षेत्र में भी समानता रखने वाले रागों को एक वर्ग में संकलित करने की परम्परा प्रचलित है। संगीताचार्यों ने राग वर्गीकरण के दो तत्व माने हैं। (१)

स्वर-साम्य अर्थात् स्वरों में समानता तथा (२) स्वरूप-साम्य अर्थात् रागों के स्वरूप तथा चलन में समानता । जनक-जन्य-पद्धति में रागों का वर्गीकरण स्वर-साम्य की दृष्टि से किया गया है । यह निश्चित रूप से कहना नठिन है कि प्राचीन राग-रागिनी वर्गीकरण स्वर-साम्य अथवा स्वरूप-साम्य पर अथवा दोनों पर आधारित है । किन्तु इसमें सदेह नहीं कि उस युग में राग-रागिनी पद्धति की यह व्यवस्था किसी न किसी उद्देश्य की पूर्ति अवश्य करती रही होगी । जिस प्रकार आज यह कहने से कि जोगिया भैरव टाट से उत्पन्न होता है तत्काल इस बात का ज्ञान हो जाता है कि जोगिया में ऋषभ तथा धेनव स्वरों का प्रयोग होता है, उसी प्रकार समझ है कि उस युग में विद्विष्ट रागों की भार्या आदि का उल्लेख करने से उनकी एक जातीयता, समप्रवृत्ति अथवा स्वर-साम्य का बोध होता होगा । समझ है श्रुगार, वदण, घात आदि रसों के दृष्टिकोण से यह वर्गीकरण किया गया हो ।

प्रत्येक युग में संगीत शास्त्र तथा क्रियात्मक संगीत में एक-रूपता रहती है अर्थात् युग विशेष में विभिन्न राग संगीतज्ञों द्वारा जिस भाव से गाये बजाये जाते थे उसी के आधार पर उस युग के संगीत-शास्त्र का निर्माण होता है । अस्तु प्रत्येक संगीत-ग्रन्थ में अपने समय में प्रचलित संगीत-प्रणालियों का उल्लेख होना है । जनरुचि तथा परिस्थितियों के अनुसार क्रियात्मक संगीत में भी परिवर्तन होता रहता है । संगीत के परिवर्तित स्वरूप के चित्रण हेतु नवीन शास्त्र का सृजन होता है और इसीलिए रागों के परिवर्तित स्वरूप पर पुराना शास्त्र तथा पूर्व प्रचलित रागों पर नवीन शास्त्र लागू नहीं हो पाता । अस्तु किसी युगविशेष के कवि-संगीतज्ञों के संगीत-ज्ञान के परखने की कसौटी उसी युग तथा समय की प्रचलित संगीत-पद्धतियाँ तथा उस युग के प्राप्ति ग्रन्थ ही होने चाहिए तभी उनके साथ न्याय होगा ।

यद्यपि आज के वैज्ञानिक युग में रागों के वर्गीकरण की प्राचीन राग-रागिनी-पद्धति अशुद्ध, अवैज्ञानिक तथा कथोन-कल्पना मात्र मान ली गई है किन्तु जैसा कि पूर्व बतलाया जा चुका है हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा तथा उस समय में उत्तरी भारत में यही पद्धति सर्वमान्य थी अतः राग-रागिनी पद्धति के अनुसार उस युग में प्रचलित राग-रागिनियों को दृष्टिकोण में रख कर ही इन कवियों के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की समीक्षा की जायेगी ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियाँ

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थी यह जानने के लिए उस युग में प्रचलित विभिन्न मतों पर एक दृष्टि डालनी होगी ।

जैसा कि पूर्व भी कहा जा चुका है राग-रागिनी सबकी विभिन्न मतों में पर्याप्त मतभेद है । 'चत्वारिंशच्छतरागिरूपधम्' में १० प्रमुख राग माने गये हैं किन्तु अन्य मतों में ६ प्रमुख राग मिलते हैं । हनुमन्त में बगावी को भैरव की रागिनी माना गया है किन्तु अन्य मतों में बगावी नटनारायण की भार्या है । गिवन्त में तोड़ी वन्त की रागिनी मानी गई

है परन्तु हनुमन्मत में तोड़ी कौशिक की भार्या है । शिवमत में रागिनी ३६ है और हनुमन्मत में ३० । हनुमन्मत में बराटी मेघयोपिता है परन्तु चत्वारिंशच्छतरागनिरूपण में वह वसन्त-स्नुपा है । चत्वारिंशच्छतरागनिरूपण में भूपाली वसन्त-स्नुपा है किन्तु हनुमन्मत में भूपाली मेघयोपिता है । अस्तु किस मत को प्रामाणिक माना जाये यह खोज का एक स्वतंत्र विषय है । वर्गीकरण के इस विवाद में न पड़कर आगे के पृष्ठों में विभिन्न मतों का उल्लेख किया जाएगा जिससे यह स्पष्ट प्रकट हो जाएगा कि उम युग में कौन-कौन सी राग-रागिनियाँ प्रचलित थीं । इन्हीं के आधार पर आगे सिद्ध किया जायगा कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य में किन प्रचलित, पूर्व प्रसिद्ध तथा नवीन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है ।

नारद मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

राग	रागयोपितः		
(१) मालव	(१) धनाश्री	(२) मालश्री	(३) रामकिरी
	(४) सिन्धूरा	(५) आसावरी	(६) भैरवी
(२) मल्लार	(१) बेलावली	(२) पूर्वी	(३) कानड़ा
	(४) मायुरी	(५) कोड़ा	(६) केदारिका
(३) श्रीराग	(१) गान्धारी	(२) गौरी	(३) सुभगा
	(४) कुमारिका	(५) बेलावारी	(६) वैरागी
(४) वसन्त	(१) तोड़ी	(२) पञ्चमी	(३) ललिता
	(४) पटमंजरी	(५) गुज्जरी	(६) विभास
(५) हिंडोला	(१) माधवी	(२) दीपिका	(३) देशकारी
	(४) पाहिड़ा	(५) बराडी	(६) मारहाटी
(६) कर्नाट	(१) नाटिका	(२) भूपाली	(३) गयड़ा
	(४) रामकली	(५) कामोदी	(६) कल्यानी

मेघकर्ण की रागमाला के अनुसार रागों का वर्गीकरण^२

राग	भार्या	पुत्र
(१) भैरव	(१) बंगाली, (२) भैरवी, (३) बेलावली, (४) पुन्यकी, (५) सनेहकी,	(१) बंगाल, (२) पञ्चम, (३) मधु, (४) हर्ष, (५) देशान्न, (६) ललित, (७) विन्नावन, (८) माधव

1. Pancham Sanhita. Narad.

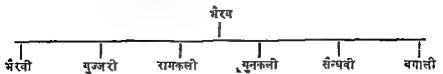
A MS. no. 5040 with colophon dated 1362 Saka,
(Asiatic Society of Bengal)

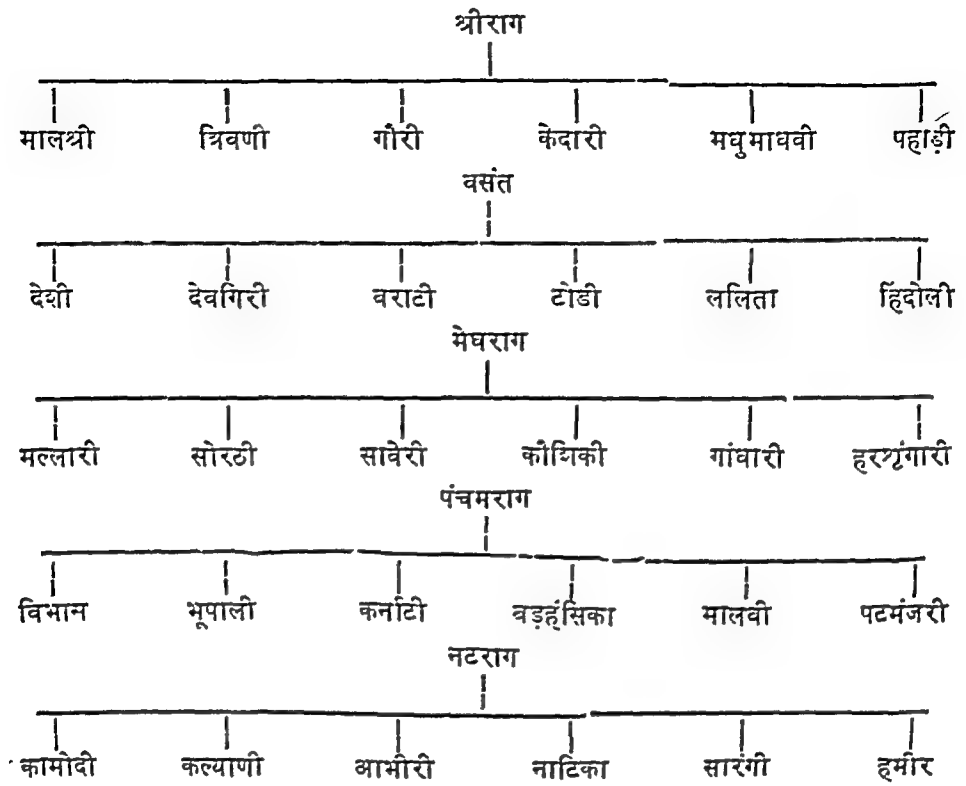
2. According to Ragamala by Mesakarna.

According to the colophon of a Ms. in the collection of the
Asiatic Society of Bengal.

- (२) मालकौशिक (१) गुडश्री, (१) मारु, (२) मेवाड, (३) बखली,
 (२) गाघारी, (४) मिष्टाग, (५) चद्रकाय, (६) ध्रमर,
 (३) मालश्री, (७) नदन, (८) कोककर
 (४) श्रीहठी,
 (५) धनाश्री,
- (३) हिंडोल (१) तिलगी, (१) मयल, (२) चद्रवीन, (३) शुभराग,
 (२) देवगिरी, (४) आनद, (५) विभास, (६) वर्धन,
 (३) बासती, (७) विनोद, (८) वसत
 (४) सि-पूरी,
 (५) आभीरी
- (४) दीपक (१) कामोदिनी, (१) कमल, (२) कुसुम, (३) राम
 (२) पदमजरी, (४) कुतल, (५) कर्मिग, (६) बहुल,
 (३) लोडी, (७) चम्पक, (८) हेमल
 (४) गुज्जरी,
 (५) काहेली या सारणी
- (५) श्रीराग (१) वैराटी, (१) सिन्धवा, (२) मालव, (३) गौड,
 (२) कर्नाटिका, (४) गभीर, (५) गुनसागर, (६) विगड,
 (३) सावेरी, (७) कल्याण, (८) कुरम
 (४) गौडी,
 (५) रामगिरी
- (६) मेघराग (१) मल्लारी,^१ (१) नट, (२) बनार, (३) सारग,
 (२) सोरठी, (४) केदार, (५) गुडमल्लार, (६) गुड,
 (३) गुहावी, (७) जलधर, (८) शकरा
 (४) आसावरी,
 (५) कोकनी

सोमेश्वर-मतानुसार रागो का वर्गीकरण^१





भरत-मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

(१) रागभैरव

रागभार्या: (१) मधुमाधवी, (२) भैरवी, (३) बंगाली, (४) वराटी, (५) संधवी
 पुत्रा: (१) वेलावल, (२) पंचम, (३) देशाख, (४) देवगांधार (५) विभास
 पुत्रभार्या: (१) रामकली, (२) मूहो, (३) मुघरई (४) पटमंजरी, (५) टोड़ी

(२) राग मालकोस

रागभार्या: (१) गुनकली, (२) खंवावती, (३) गुज्जरी, (४) भूपाली, (५) गौरी
 पुत्रा: (१) सोम, (२) परसन, (३) बड़हंस, (४) कुकुम, (५) बंगाल
 पुत्रभार्या: (१) सोरठी, (२) त्रिवणी, (३) कर्नाटी, (४) आसावरी, (५) गोडगिरी

(३) राग हिंडोल

रागभार्या: (१) वेलावती, (२) देशाखी (३) ललिता, (४) भीमपलासी, (५) मालवी
 पुत्रा: (१) रत्नवर्हम, (२) वसंत, (३) लोकहास, (४) गन्धर्व, (५) ललित,
 पुत्रभार्या: (१) केदार (२) कामोदी, (३) विहागड़ा, (४) काफ्री, (५) परज

(४) रागदीपक

रागभार्या (१) नट,	(२) मल्लारी, (३) केदारी, (४) कानरा, (५) भारिका
पुत्रा (१) शुद्धकल्याण, (२) सोरठ, (३) देशकार, (४) हमीर, (५) मारु	
पुत्रभार्या (१) बड़हस, (२) देशवरटो, (३) वैरटो, (४) देवगिरि, (५) सिधवी	

(५) राग श्रीराग

रागभार्या (१) बसती, (२) मालवी, (३) मालथी, (४) साहाना, (५) धानथी	
पुत्रा (१) नट, (२) छायाणट, (३) कानठा, (४) इमन, (५) शकरामरण	
पुत्रभार्या (१) श्याम, (२) पूरिया, (३) गुर्जरी, (४) हमीरी, (५) अठाना	

(६) राग मेघराग

रागभार्या (१) सारग, (२) बरग, (३) गन्धर्वी, (४) मल्लारी, (५) मुल्तानी	
पुत्रा (१) बहादुरी, (२) नटनारायण, (३) मलबा, (४) जयती, (५) कामोद	
पुत्रभार्या (१) पहाडी, (२) जयती, (३) गाघारी, (४) पूर्वी, (५) जयजयवती	

रागार्णव-मतानुसार रागों का वर्गीकरण^१

राग -	संख्या -		
(१) भैरव	(१) बगाली (४) वसन	(२) गुणगिरी (५) धनाथी	(३) मध्यमादि
(२) पंचम	(१) ललिता (४) बराडी	(२) गुर्जरी (५) रामकृत	(३) देशी
(३) नाट	(१) नटनारायण (४) केदार	(२) गाघार (५) कर्पाट	(३) सातग
(म) मल्लार	(१) मेघ (४) पटमजरी	(२) मल्लारी (५) आसावरी	(३) मालकौशिक
(५) गौडमालव	(१) हिडोल (४) गौरी	(२) त्रिवण (५) पटहंसिका	(३) आघारी
(६) देशाख्य	(१) भूगली (४) नाटिका	(२) कुडानी (५) बेलावली	(३) कामोदी

हनुमन्मतानुसार रागों का वर्गीकरण^२

पुरुष राग -	वरागना -		
(१) भैरव	(१) मध्यमादि	(२) मंरवी,	(३) बगाली

१ सगीत-दर्पण, वामोदर पंडित, पृ० ७६

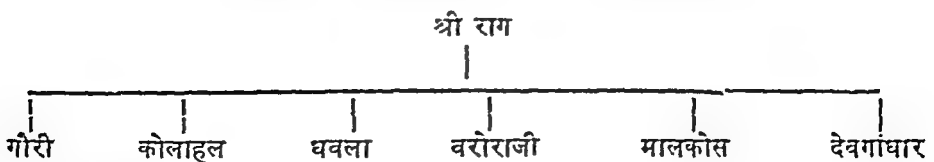
२ वही, पृ० ७८

	(४) वराटी	(६) सैन्धवी	
(२) कौशिक	(१) टोड़ी	(२) खंवावती	(३) गौरी
	(४) गुणक्री	(५) ककुभा	
(३) हिंदोल	(१) वेलावली	(२) रामकिरी	(३) देशाख्य
	(४) पटमंजरी	(५) ललिता	
(४) दीपक	(१) केदारी	(२) कानड़ा	(३) देशी
	(४) कामोदी	(५) नाटिका	
(५) श्रीराग	(१) वासंती	(२) मालवी	(३) मालश्री
	(४) घनासिका	(५) आसावरी	
(६) मेघराज	(१) मल्लारी	(२) देशकारी	(३) भूपाली
	(४) गुर्जरी	(५) टंकी	

शिवमतानुसार रागों का वर्गीकरण

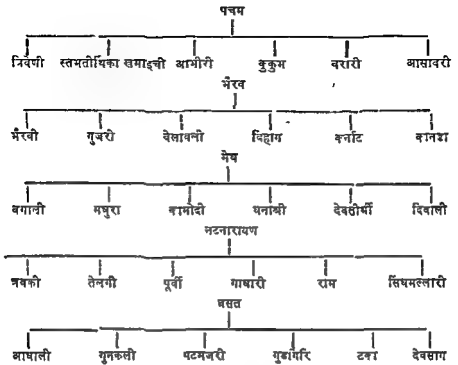
पुरुष राग -	वरांगना:-		
(१) श्रीराग	(२) मालश्री	(३) त्रिवणी	(३) गौरी
	(४) केदारी	(५) मधुमाधवी	(६) पहाड़ी
(२) वसंत	(१) देशी	(२) देवगिरि	(३) वराटी
	(४) तोड़ी	(५) ललिता	(६) हिन्दोली
(३) भैरव	(१) भैरवी	(२) गुर्जरी	(३) रामकिरी
	(४) गुणकिरी	(५) वंगाली	(६) सैन्धवी
(४) पंचम	(१) विभापा	(२) भूपाली	(३) कर्णाटी
	(३) बड़हंसिका	(५) मालवी	(६) पटमंजरी
(५) मेघ	(१) मल्लारी	(२) सोरटी	(३) सावेरी
	(४) कौशिकी	(५) गान्धारी	(६) हरगंगार
(६) बृहन्नाट	(१) कामोदी	(३) कल्याणी	(३) आभीरी
	(४) नाटिका	(५) सारंगी	(६) नट्टहम्बीरा

कल्लिनाथ के मतानुसार रागों का वर्गीकरण



१. संगीत-दर्पण, दामोदर पण्डित, पृ० ७४-७५

२. राग और रागिनी, ओ० सी० मांगुली, पृ० १६२



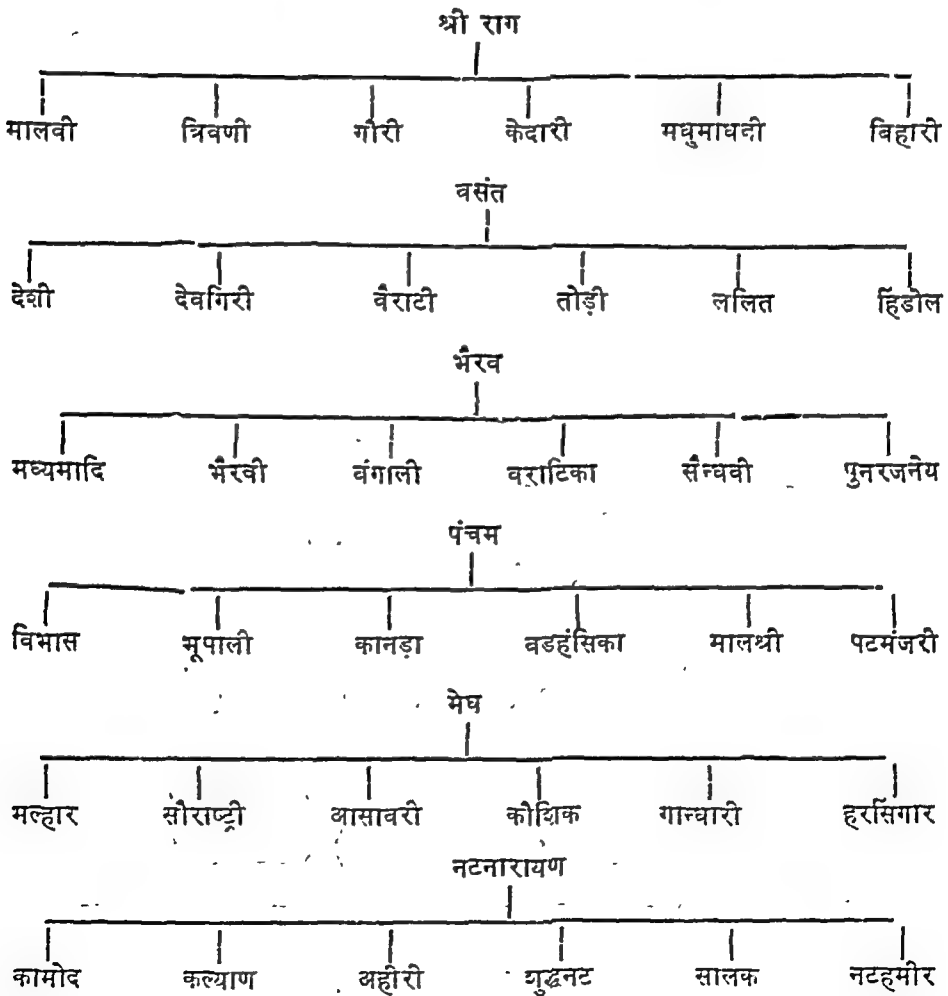
पुढरीक बिदूठल कृत रागमाला के अनुसार रागों का वर्गीकरण¹

राग नाम -	रागभार्या -	पुत्रा -
(१) शुद्ध भैरव	(१) घनासी (२) भैरवी (३) सैधवी (४) मारवी (५) आसावरी	(१) भैरव (२) शुद्धललित (३) पचम (४) परज (५) बगाल
(२) हिंडोल	(१) भूपाली (२) बसती (३) चौडी (४) प्रथममजरी (५) सुरध्वचौडी	(१) बसंत (२) शुद्धबगाल (३) श्याम (४) सामत (५) कामोद
(३) देशकार	(१) रामकी (२) बहुली (३) देशी (४) जेतथी (५) गुजरी	(१) ललित (२) विभास (३) सारंग (४) त्रिवण (५) कल्याण
(४) श्री राग	(१) गौडी (२) पाडी (३) गुणकरी (४) शुद्धरामकी (५) गुडकी	(१) टक्क (२) देवगघार (३) मालव (४) शुद्धगौड (५) कर्णाट बगाल

1 A comparative system of some of the leading music systems of the 15th, 16th, 17th and the 18th centuries, V N Bhatkhande, Page 54

- (५) शुद्ध नाट (१) मालवथी (२) देशाक्षी (१) जिजावती (२) सालंगनाट
 (३) देवकी (४) मधुमाधवी (३) कर्नाट (४) छायानाट
 (५) अहीरी (५) हमीरनाट
- (६) नटनारायण (१) वेलावली (२) कांवोजी (१) मल्हार (२) गोड
 (३) सावेरी (४) सुहवी (३) केदार (४) शंकराभरण
 (५) सौराष्ट्री (५) विहागड़ा

अबुलफ़जल कृत आइनएकवरी के अनुसार रागों का वर्गीकरण^१



राजा कुंभकर्ण (मेवाड़) रचित 'संगीत-राज' के अनुसार रागो का वर्गीकरण^१

'संगीत-राज' में दो मतों के अनुसार निम्नलिखित रागों का उल्लेख मिलता है -

प्रथम मत -	(१) मध्यमादि	(२) ललित	(३) वसत
	(४) गुर्जरी	(५) घनासी	(६) भैरव
	(७) गुडगिति	(८) मालवधी	(९) वेदार
	(१०) मालवी	(११) आदिगौड	(१२) स्थानगौड
	(१३) श्री राग	(१४) मल्हार	(१५) वराटिका
	(१६) देवासिका	(१६) भेषराग	(१८) घोरणि
द्वितीय मत -	(१) नट्ट	(२) वेदार	(३) श्री राग
	(४) स्थानगौड	(४) घोरणि	(६) मालवी
	(७) वराटी	(८) भेषराग	(९) मालवधी
	(१०) देवसाख	(११) गोटकृष्ण	(१२) भैरवी
	(१३) घनासिका	(१४) मल्हार	(१५) ललित
	(१६) गुर्जरी	(१७) सलित	

नारदकृत धर्वादिशब्दतरागनिरूपणम् मतानुसार रागो का वर्गीकरण^२

पुरुष राग

(१) श्री राग

भार्या (१) गौरी (२) कोलाहली (३) आषाली (४) द्राविडी (५) मालवकौशिकी

पुत्र (१) शुद्धगौड (२) कर्नाट (३) मालव (४) पूर्विका

पुत्रभार्या (१) वराटी (२) वीनी (३) मध्यमादि (४) आरभी

(२) वसत राग

भार्या (१) नीलाम्बरी (२) घनाधी (३) रामकी (४) पटमङ्गरी (५) गौडनी

पुत्र (१) साम (२) सोम (३) मानव (४) पूर्विका

पुत्रभार्या (१) कल्याणी (२) दुखवराटी (३) सावेरी (४) तरंगिणी

(३) पञ्चम राग

भार्या (१) त्रिवली (२) वल्लकी (३) खवावली (४) वकुमा (५) आहरी

पुत्र (१) वल्लह (२) गान्धार (३) देवहिन्द (४) वाक्क

पुत्रभार्या (१) नारायणी (२) भूपाली (३) मारु (४) नवरोचिका

(४) भैरव राग

भार्या (१) वेलावली (२) भैरवी (३) गुर्जरी (४) सलिना (५) कर्णाटी

१ Ragas and Raginis, O C Gangoli, Page 47

२ संगीत, जनवरी १९५०, पृ० ६४-६५

पुत्र (१) पंचवक्र (२) कलहार (३) ललित (४) चंद्रशेखर
पुत्रभार्या (१) कुरंगमाली (२) वीचिका (३) माहुली (४) मंगलकौशिकी

(५) कीशिक

भार्या (१) तोड़ी (२) देवगांधारी (३) देशाख्या (४) गुनक्रिय (५) शुद्धसावेरी

पुत्र (१) सारंग (२) कामोद (३) विद्युन्माल (४) मोदक

पुत्रभार्या (१) नट्टा (२) पालिका (३) पूर्णचंद्रिका (४) तरंगिणी

(६) मेघ राग

भार्या (१) त्रोटकी (२) मोटकी (३) अपरा (४) वृहन्नटा (५) अहन्नटा

पुत्र (१) घंटारव (२) रोहक (३) घंटकंठ (४) कमल

पुत्रभार्या (१) सुवामयी (२) डोम्बक्री (३) मृतसजीवनी (४) मेघरंजी

(७) नटनारायण राग

भार्या (१) वंगाली (२) शुद्धसांलक (३) देवकी (४) काम्भोजी (५) मधुमाधवी

पुत्र (१) मोहन (२) नाट (३) गारुण (४) शुद्धवंगाल

पुत्रभार्या (१) त्रैलंगी (२) लांगली (३) सोरटी (४) हंवीरी

(८) हिंडोल राग

भार्या (१) देशी (२) शिवक्री (३) ललिता (४) मल्लारी (५) सुहृत्सिका

पुत्र (१) रमणीय (२) मुखारि (२) उदयपंचम (४) शुद्धवसंत

पुत्रभार्या (१) सिंधुरामक्रिया (२) वेगवाहिनी (२) धरा (४) छायातरंगिणी

(९) दीपक राग

भार्या (१) आसावरी (२) नाटिका (२) देहली (४) कानड़ा (५) केदारी

पुत्र (१) केदारगौल (२) वैरन्जी (२) होलि (४) सौराष्ट्र

पुत्रभार्या (१) कुरंजमंजरी (२) नागवराली (२) देवरंजनी (४) सूरसिंधु

(१०) हंसक राग

भार्या (१) श्री रंजनी (२) मालश्री (२) सरस्वती मनोहरी (४) गौरी (५) ईशमनोहारी

पुत्र (१) नागध्वनि (२) सामंत (२) भिन्नपंचम (४) टक्क

पुत्रभार्या (१) मालवी (२) श्यामकल्याणी (३) देशाधी (४) विलहरी

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में कौन-कौन सी राग-रागिनियों तथा कितनी संख्या में किन-किन राग-रागिनियों का प्रयोग किया है इस पर आज तक हिन्दी के किसी भी लेखक, इतिहासकार तथा आलोचक ने प्रकाश नहीं डाला । प्रायः विद्वानों ने कुछ रागों के नाम गिना कर तथा उसके साथ यह कह कर कि इसके अतिरिक्त अन्य भी बहुत से राग गाये हैं सन्तोष कर लिया है । इन कवियों ने कुछ विशेष रागों का अधिक प्रयोग

किया है, इस ओर सचेत करने हुए भी उसे सिद्ध करने की चेष्टा नहीं की गई। आगे के पृष्ठों में यह दिखाया जायगा कि प्रत्येक कवि ने किन राग रागिनियों का तथा उनमें सख्या-नुसार कितने पदों का प्रयोग किया है।

इस विषय को अवित्त करने में प्रमुख रूप से दो कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं -

(१) सभी कवियों के समस्त काव्य-ग्रन्थ उपलब्ध नहीं होते। जो काव्य-ग्रन्थ उपलब्ध होते हैं उनमें प्रायः पदों की समानता नहीं है। विभिन्न पद-संग्रहों में प्रत्येक कवि के पद विभिन्न सख्या में दिए हुए हैं।

(२) प्राप्त पद-संग्रहों में अधिकांश पदों के ऊपर किसी राग अथवा रागिनी का नाम दिया हुआ है। प्रायः प्रत्येक पद का नामकरण कर दिया गया है। किन्तु यह उल्लेखनीय है कि विविध पदावलियों के प्राप्त संग्रहों में नामकरण भी एक से नहीं है बल्कि उनमें विपमता है। ऐसी परिस्थिति में प्रश्न उठता स्वाभाविक है कि इस प्रकार के नामकरण मूलगानक के द्वारा किये गये थे अथवा उनकी पदावलियों के संग्रहकर्त्ताओं के द्वारा। आलोचना जगत में साधारण भावना तो यही है कि उपर्युक्त प्रकार के नामकरण सम्भवतः मूल गायकों के द्वारा ही किए गए थे। किन्तु इसे स्वीकार करने में कुछ कठिनाइयाँ उपस्थित होती हैं -

(अ) जैसा ऊपर उल्लेख किया गया है कि नामकरण में विभेद है यदि मूल लेखक के द्वारा पदों में निहित राग-रागिनियों का नामकरण किया जाता तो इस प्रकार का भेद उपस्थित नहीं हो सकता था।

(ब) पदावली-संग्रहों में हम यह भी देखते हैं कि सबन ही राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं भी किया गया है। अनेक स्थलों पर अनामक पद भी प्राप्त होते हैं। यदि भक्त गायक के द्वारा नामकरण कर देने की परंपरा नियमित और स्वीकृत होती तो निश्चय ही प्रत्येक पद राग अथवा रागिनी के नाम से युक्त होता और नामकरण में वैषम्य न होता।

(स) इस सन्दर्भ में यह भी स्मरणीय है कि जिन पदावलियों की समीक्षा इस प्रबंध में अभीष्ट है उनके मूल गायक संगीत-साधना के लिये नहीं बल्कि अपनी भक्ति-साधना के लिए संगीत को माध्यम बना कर पदावलियों की रचना कर गये हैं। इस पृष्ठभूमि पर जब इन पदावलियों की रचनाविधि का हम अध्ययन करेंगे तो समझने में कठिनाई नहीं होगी चाहिये कि भक्त अपनी नैसर्गिक भक्ति की प्रेरणा और समय में जब इष्ट का गुणगान अपनी स्वर-सहरी में प्रवाहित करता है उस समय संगीत विषयक स्वीकृत विधान उसकी दृष्टि में गौण रहता है, इष्ट का कीर्तन ही प्रधान रहता है। स्वर-सहरी अपने आप संगीतबद्ध हो उठती है, उसके लिए भक्त-गायक को प्रयास नहीं करना पड़ता। इस रूप और प्रकार से उद्भूत होने वाले वैष्णव भक्तों के पद पहले स्वीकृत संगीत के किसी ढाँचे

में बँधे होंगे और भक्त-गायक के द्वारा उनका नामकरण किया गया होगा इसकी संभावना बहुत कम जान पड़ती है ।

तथापि प्राप्त पदावलियों में साधारणतः संगीत-शास्त्र स्वीकृत राग-रागिनियों के जो नाम हमें प्राप्त होते हैं उनकी समीक्षा करने के उपरान्त बहुत अंशों में देखते हैं कि उनके नामकरण लक्षण सम्मत हैं । जैसा ऊपर उल्लेख किया जा चुका है कि किन्हीं पदों के नामकरणों में विविध पदावलियों में भेद भी पाया जाता है लेकिन कुछ स्थलों को छोड़ कर अन्यत्र नामकरण का यह भेद अंचलीय प्रचलित नामकरणों का फल है अर्थात् भारतीय संगीत परम्परा देशव्यापिनी होते हुए भी क्षेत्रीय प्रभावों से युक्त होकर स्वीकृत हुई थी और एक ही राग या रागिनी के पृथक-पृथक अंचलों में भिन्न-भिन्न नाम पड़ गए थे । कहीं-कहीं रुचि भेद के अनुसार सामान्य लक्षण परिवर्तन भी कर दिए गए थे । इसी के अनुसार हमें विवेचनीय पदावलियों में नामकरण का भेद मिलता है किन्तु लक्षण साम्य के साथ ऐसी परिस्थिति में यह कहना अनुचित न होगा कि उपर्युक्त कारणों से नामकरण भले ही मूल पद-गायकों के द्वारा न किये गये हों किन्तु उनके परवर्ती पदावलियों के सम्पादक जिन्होंने विविध पदावलियों के संग्रह प्रस्तुत किए हैं वे संगीत-शास्त्र की स्वीकृत परिपाटियों से परिचित अवश्य थे ।

अतः ऐसी परिस्थिति में कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों के विषय पर विचार करते हुए प्रत्येक कवि के जितने हस्तलिखित तथा प्रकाशित पद-संग्रह उपलब्ध हो सके हैं उन सब में प्रयुक्त तथा प्राप्त राग-रागिनियों और पद-संख्या का विवरण दिया गया है । यदि किसी कवि का कोई प्रकाशित पद-संग्रह प्रामाणिक रूप में मान्य है तो एकमात्र उसी पर विचार किया गया है । उस कवि के हस्तलिखित तथा अन्य प्रकाशित पद-संग्रहों की विवेचना नहीं की गई है । जिन पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं है उनकी गणना भी नहीं की गई है । यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि हस्तलिखित तथा छपे पद-संग्रहों में पद के ऊपर दिए गये राग अथवा रागिनी के नाम विशेष के साथ अधिकांश स्थलों पर राग अथवा रागिनी शब्द का उल्लेख नहीं किया गया है । जिन पदों के ऊपर राग अथवा रागिनी के नाम के साथ राग अथवा रागिनी शब्द का उल्लेख मिलता है वह प्रायः राग-रागिनी वर्गीकरण के नियमों के अनुकूल नहीं है क्योंकि जो नाम रागिनी की कोटि में आता है उसके साथ भी राग शब्द ही लिखा गया है ।

सूरदास

सूरसागर में प्रयुक्त राग-रागिनियों

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
(१) आनावरी	११७	(२) नूही	६२

१. काशी नागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित सूरसागर के आधार पर ।
परिशिष्ट १ तथा २ में दिये गये पद्यों की प्रामाणिकता में संदेह होने के कारण उन पद्यों में दिये गये रागों तथा पद्यों की गणना नहीं की गई है ।

(३) सूहा	३	(३५) भूपाली	४
(४) बिलावल	६२१	(३६) वसत	१४
(५) सारण	६०६	(३७) कामोद	१
कान्हडा } (६) कान्हूरी } कान्हूरा }	२४१	(३८) गाधार	१
		(३९) नायकी	१
		(४०) काफ़ी	३१
(७) घनाश्री	३६८	(४१) मलार कामोद	१
(८) मारू	१५७	(४२) बिलावल रामकली	१
(९) रामकली	२४४	(४३) गुन कली	१
(१०) केदारो	१७१	(४४) गुन सारण	१
(११) केदार	६	(४५) जैजवती	२
(१२) मलार	३१५	(४६) श्री हठी	८
(१३) गौरी	२६०	(४७) सालत	२६
(१४) नट	२५१	(४८) भैरव	४२
(१५) बिहागडो } बिहागरो }	१८२	(४९) नटनारायनी	४
		(५०) भैरवी	३
		(५१) मुडमलार	६४
(१६) सोरठ	१६६	(५२) गौड	३
(१७) कल्याण	१२६	(५३) गुड	५
(१८) परज	४	(५४) पूर्वी	२३
(१९) देवगधार	५०	(५५) बिहागडा	६
(२०) नटनारायण	३२	(५६) मेघमलार	३
(२१) सूहा बिलावल	१६	(५७) श्री	२
(२२) लोडी	७८	(५८) देवगिरि	१
(२३) भिन्नौटी	१	(५९) पटपदी	१
(२४) बिहाग	२	(६०) भोपाल	१
(२५) गौडमलार	२४	(६१) धमार	१
(२६) गुजरी	५३	(६२) देमकार	१
(२७) जैतश्री	१०६	(६३) रामगिरि	१
(२८) जगला	१	(६४) वसती	१
(२९) बहीरी	२	(६५) राजी हठीली	१
(३०) मुलतानी घनाश्री	१	(६६) राजी श्रीहठी	१
(३१) खवावती	१	(६७) राजी मलार	२
(३२) मुलतानी	१	(६८) राजी रामगिरी	१
(३३) मुधरई	१५	(६९) जलहिया बिलावल	१
(३४) बिभास	११	(७०) श्री मलार	१

(७१) होरी	३	(८०) हमीर	६
(७२) सोरठी	४	(८१) देसाख	२
(७३) अडाना	१८	(८२) संकीर्ण	१
(७४) देवसाख	४	(८३) कर्नाट	२
(७५) ईमन	१६	(८४) वैराटी	१
(७६) गंधारी	१	(८५) सानुत	१
(७७) अलहिया	२	(८६) पुरिया	१
(७८) शंकराभरण	३	(८७) मालकोस	१
(७९) कुरंग	१		

परमानंददास

डा० दीनदयालु गुप्त के 'परमानंददास के हस्तलिखित पद-संग्रह' में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
कान्हूरा } कानरो } कान्हूरो }	१६	गंधार	१
गोरी } गौरी }	४८	कल्याण	१४
सारंग	२१४	मलार	५
गूजरी } गुर्जरी }	२	तोड़ी	४
बिलावल	३२	वसंत	२
धनासिरी } धन्यासी }	३५	नायकी	१
रामगिरी	२	सामेरी	१
असावरी } आसावरी }	२३	देवगंधार	१
केदारो	५	विहाग	१७
सोरठी	३	विहागरो }	
		मालकोस	१
		रामकली	७
		भैरवी	१
		जंगला	२
		पोलू	१
		सिंध	१

१. लेखिका को यह पद-संग्रह, डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला है। प्रस्तुत संग्रह में कुल ४८६ पद हैं जिनमें से १८ पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है।

भैरव]	६	सुहा	१
भैरो]		नट	१
विभास	१५	ईमन	३
			<u>कुल पद ४७१</u>

कुभनदास

डा० दोनदयालु जी गुप्त के 'कुभनदास के हस्तलिखित पद-संग्रह' में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
श्री	१	विभास	१
घनासिरी	१३	कल्याण	४
रामकली	१	आसावरी	२
सारंग	१७	मल्हार	५
गौरी	६	धसत	३
नट	४	मालवगोडी	१
केदारो	१२	पीलो	१
देवगधार	३	भैरव	२
विलावल	७	तलित	२
नटनारायण	२	मालकौंस	२
कानरो	३	विहागरो	२
			<u>कुल पद ६४</u>

कृष्णदास

काँकरोली-विद्याविभाग तथा श्री नाथद्वार के निजी पुस्तकालय में कृष्णदास अधिकारी के पद-संग्रहों की प्रतियों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

प्रति स० ५१/४ 'कृष्णदास के कीतन' (काँकरोली-विद्याविभाग की प्रति)

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	६	घनासिरी	३१

१ लेखिका को यह पद संग्रह, डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला था। प्रस्तुत संग्रह में कुल ६६ पद दिए हैं जिनमें से २ पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है।

२ अष्टछाप और वत्सभ-सम्प्रदाय, (भाग १), डा० दोनदयालु गुप्त, पृ० ३२१-२३ के आधार पर।

ललित	१६	आसावरी	१६
भैरव	६	सारंग	१७
विलावल	१६	गौड़ी	४१
टोड़ी	३६	श्री	८
गूजरी	१२	कल्याण	१५
रामकगी	२	कानरा	१५
देवगन्धार	१	केदार	४०

कुल पद २६३

प्रति सं० २२/६ 'कृष्णदास के पद' (काँकरीली-विद्याविभाग की प्रति)

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पदसंख्या -
विभास	४३	सारंग	६७
भैरव	७	मालवगौड़ी	२४
विलावल	२८	श्री	१५
टोड़ी	४३	गौरी	२८
धन्यासिरी	३४	कल्याण	६४
गूजरी	१७	कानरो	१५७
रामग्री	१	केदारो	६५
आसावरी	२३	वसन्त	३०

कुल पद ६७६

प्रति सं० १५/२ 'कृष्णदास जी के पद' (श्री नाथद्वार के निजी पुस्तकालय की प्रति)

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास तथा ललित	४३	सारंग	६५
भैरव	७	मालवगौड़ी	१५
विलावल	२८	श्री	१६
टोड़ी	४१	गौरी	२८
धनासिरी	३	कल्याण	६४
गूजरी	१७	कानरो	१५७
रामग्री	१	केदारो	६६
आसावरी	२१	मल्हार	१४
		वसन्त	३०

कुल पद ६४६

१. डा० दीनदयालु गुप्त ने कुल पदों की संख्या ६७६ लिखी है किन्तु गणना करने पर कुल पदों की संख्या ६४६ ही आती है ।

नन्ददास

डा० दीनदयालु जी गुप्त के नन्ददास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद संख्या -
विभास	३	अडानो	५
रामकली	४	बिहाग	६
भैरव	२	बिहागढो }	
सलित	२	घनाश्री	३
मालकौस	३	बसंत	२
देवगंधार	१	काफो	४
बिलावल	४	मारु	६
ईमन	३	मल्हार	३
टोदी	५	जैजैवती	३
सारंग	७	आसावरी	३
नट	४	रायसौ	१
पूर्वी (पूरवी)	२	हमीर	१
गौरी	३	गोडी	१
कल्याण	२	पचम	१
नायकी	२		कुल पद १००
कान्हूरो	५		
कैदार } केशारो }	६		

चतुर्भुजदास

डा० दीनदयालु जी गुप्त के चतुर्भुजदास जी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
देवगंधार	५	गौडी	१६
भैरव	१०	गोडी	
रामगरी	३	गौरी	
बिलावल -	१२	गोरी	

१ सैलिका को यह पद-संग्रह, डा० दीनदयालु जी गुप्त के सौजन्य से देखने को मिला ।

२ वही ।

जैतश्री	}	२	कानरो	}	४
जैतसिरी			कान्हरो		
वसंत		१	केदारो		५
धनासिरी	}		नटनारायन		३
धन्यासरी			सारंग मलार		१
धन्यासिरी		१२	सामेरी		१
धनाश्री			मालव गोरी		१
			वसंत		३
ललित		३	पंचम		१
रामकली		८	विभास		५
आसावरी		४	नट		३
सारंग		१५	विहाग		१
मल्हार	}	६			
मलार					
					कुल पद १२६

‘कीर्तन संग्रह चतुर्भुजदास’

प्रति सं० २/१ (काँकरोली, विद्याविभाग) में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
भैरव	१२	मालवगौरा	३
विलावल	१२	मलार	११
देवगंधार	७	नटनारायण चर्चरी	११
टोड़ी	१	गौरी	२३
धनासिरी	१४	कल्याण	४
जैतश्री	३	कानरो	८
रामग्री	६	केदारा	१४
आसावरी	४	विहागरो	१
सारंग	४८	सामेरी	१
		वसंत	३
कुल पद १८६			

गोविन्दस्वामी

डा० दीनदयालु जी गुप्त के गोविन्दस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	१२	गौरी	२२
विलावल	४	थी	५
रामकली	३	इमन	३१
देवगंधार	२	काम्हरी	२८
भासावरी	३	केदारो	२६
टोडी	६	बिहाग	६
धन्याश्री	४	सकरामरन केदारो	६
छारग	३७	मलार	१५
नट	२३	बसंत	२
पूर्वी	८		
			<hr/>
			कुल पद २५२

छोतस्वामी

डा० दीनदयालु जी गुप्त के छोटस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१ —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
भैरव	५	हमीर	१
रामकली	३	अडानो	१
विलावल	२	केदारो	१
विभास	३	सोरठ	१
नट	३	इमन	२
देवगंधार	२	ललित	१
काफ़ी	२	पूर्वी	२

१ लेखिका को यह हस्तलिखित पद-संग्रह डा० गुप्त जी के सौजन्य से देखने को मिला ।

२ यही । इसमें कुल ६२ पद हैं जिनमें १६ पदों के ऊपर राग-रागिनियों के नामों का उल्लेख नहीं किया गया है ।

टोड़ी	१	विहाग	}	३
सारंग	१			
गोरी	४	विहाग		
कल्याण	१	मलार		१
आसावरी	४	वसंत		२
				<hr/>
				कुल पद ४६
				<hr/>

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रहों में छपे छीतस्वामी के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

कीर्तन-संग्रह के तीनों भागों में मिलाकर कवि के ६४ पद प्राप्त होते हैं जो विषयानुसार विभाजित हैं। एक पद में राग के नाम का उल्लेख नहीं किया गया है, शेष ६३ पद राग-रागिनियों के अन्तर्गत मिलते हैं।

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
बिलावल	६	कान्हरो	५
आसावरी	३	विहागरो	१
सारंग	१५	रामकली	३
इमन	३	जेतश्री	१
अड़ानो	१	वसंत	३
देवगंधार	८	विभास	१
मल्हार	१	मालकौश	१
विहाग	१	ललित	१
नट	१	पूर्वी	२
गोरी	३	भैरव	१
कल्याण	२		
			<hr/>
			कुल पद ६३
			<hr/>

गदाधर भट्ट

श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की वानी में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

गदाधर भट्ट जी की रचना 'श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की वानी' की एक हस्त-लिखित प्रति बालकृष्णदास जी चौखम्बा बनारस के पास है। उक्त प्रति को ही लेखिका ने

१. लेखिका को 'श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की वानी' नामक हस्तलिखित प्रति श्री बालकृष्णदास जी के सौजन्य से देखने को मिली थी।

देखा है। इसकी पत्र सख्या कुल ३२ है। अतः सम्पूर्ण है किन्तु प्रारम्भ का पत्र १ तथा मध्य में १२ से १६ पत्र तक नहीं है।

इसका लिपिकाल पौष्य शुक्ल सवत १६२६ दिया हुआ है। लिपिकार के नाम का पता नहीं चलता।

इसमें ध्यान-लीला, सिद्धान्त के पद, सस्कृति पदानि रस के पद, उत्सव के पद तथा हिंडोरे के पद शीर्षक प्रकरण हैं।

ध्यान-लीला छंदों में लिखी गई है। इसमें ५७ छंद हैं। प्रति में प्रथम पत्र के फटे होने के कारण सख्या ६ से छंद दिया हुआ है।

‘सस्कृत पदानि’ विभिन्न छंदों में हैं। छंदों का प्रारम्भ पत्र ॥ से होता है किन्तु पत्र ११ के उपरान्त फटा हुआ है और १६ तक फटा है। उसके बाद से रस के पद मिलते हैं। अतः छंदों की सख्या का पता नहीं चल पाता। सिद्धान्त के पदों की सख्या २२ है जो विभिन्न रागों में दिए हुए हैं। पत्र सख्या ४ से ८ तक है।

रस के पदों की सख्या २४ है किन्तु उसका प्रारम्भ फटा होने से उक्त प्रति में पद सख्या १३ से १४ तक ही मिलती है। इस प्रकार रस के पदों की सख्या केवल १२ ही है जो विभिन्न रागों में गाये गये हैं। उत्सव के पदों की सख्या १३ है। १२ पद विभिन्न राग-रागिनियां में गाये गये हैं और १ पद में राग का नाम नहीं दिया है।

हिंडोरे के पदों की सख्या ६ है जो विभिन्न रागों के अन्तर्गत हैं। सम्पूर्ण पदों को मिलाकर उनका रागानुसार विभाजन निम्नलिखित प्रकार से है—

राग-रागिनियाँ —	पद सख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-सख्या —
विभास	५	मारू	३
देवगंधार	१	काहरो	२
जैतिथी	३	हमीर	२
मट	२	वसंत	२
सारंग	५	काफ़ी	३
भैरो (भैरव)	६	राइसी	२
श्री	४	विहागरी	१
रामकली	३	घनासिरी	१
बिलावल	१	मनार	२
भूपाली	३	अडानी	२
गौरी	४		

कुल पद ५५

सूरदास मदनमोहन

सूरदास मदनमोहन के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

पं० रामचन्द्र शुक्ल^१ ने सूरदास मदनमोहन के दो पद तथा डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल^२ ने वर्षोत्सव-कीर्तन से इनके १२ पद उद्धृत किए हैं किन्तु उनमें रागों का उल्लेख नहीं किया है। संगीत-राग-कल्पद्रुम भाग १ तथा २, राग-रत्नाकर तथा वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ में कवि के कुछ पद रागों में मिलते हैं जिनका विवरण नीचे दिया जा रहा है।

संगीत-राग-कल्पद्रुम में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
भैरव	६	विभास	१
जयजयवंती	१	विलावल	१
			<hr/>
			कुल पद ६
			<hr/>

राग-रत्नाकर में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ ।

राग-रागिनियाँ	पदसंख्या	राग-रागिनियाँ	पदसंख्या
भैरव	१	कान्हरो	१
			<hr/>
			कुल पद २
			<hr/>

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन संग्रहों में छपे सूरदास मदनमोहन के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
आसावरी	१	केदारो	२
गौरी	२	मल्हार	२
ईमन	४	जैतश्री	२
कान्हरो	२	वसंत	१
घनाश्री	१	भैरव	२
सारंग	६	मालकोस	१

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १८०

२. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७-४८०

बिलावल	४	टोड़ी	१
पूर्वी	४	मझनो	१
नट	१	विहाग	१
कल्याण	२		
			<hr/>
			कुल पद ४० ^१
			<hr/>

हितहरिवंश

हितहरिवंश जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ —

हितहरिवंश जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियों की सख्या के विषय में हस्तलिखित पद-संग्रहों में निम्नलिखित कवित्त मिलता है —

छ पद विभास भाँझ सात हैं बिलावल में टोड़ी में चतुर भासावरी में हैं बने ।
 सप्त हैं धनासिरी में जुगल बसत केति देवगधार पख सुर सौ सने ।
 सारग में षोडस हैं चारि ही मलार एक गौड में सुहायौ नव गौरी रस सौ सने ।
 पट कल्याण निधि काहुरौ केदारौ वेदवानी हित जू की सब चौबहु राग में गने ।

इससे ज्ञात होता है कि हितहरिवंश जी के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियों की सख्या निम्नलिखित प्रकार से है —

राग-रागिनियाँ —	पद-सख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-सख्या —
विभास	६	सारग	१६
बिलावल	७	मलार	४
टोड़ी	४	गौड मलार	१
भासावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
बसत	२	कान्हुरी	६
देवगधार	७	केदारौ	४

कुल पद ८४

किन्तु गणना करने पर उन्हीं हस्तलिखित तथा प्रकाशित अन्य पद-संग्रहों में प्राप्त राग-रागिनियों के नाम तथा राग प्रति पद-सख्या उक्त कवित्त से मेल नहीं खाते । यही नहीं प्रत्येक पद-संग्रह में प्राप्त राग-रागिनियों के नाम तथा उनकी सख्या में भी विभिन्नता है ।

१ इन पदों के अतिरिक्त एक पद और मिलता है किन्तु उसमें राग का नाम नहीं दिया गया है ।

प्रायः किन्हीं भी दो संग्रहों में साम्य नहीं है। अतः हितहरिवंश जी के जितने भी प्रकाशित तथा हस्तलिखित पद-संग्रह लेखिका के देखने में आये हैं उन सभी का विवरण नीचे लिखी पंक्तियों में दिया जाता है -

प्रयाग-संग्रहालय में हितहरिवंश जी के पद संग्रह

प्रति सं० ३८।२१५, 'चौरासी पद-हितहरिवंश'। प्रति जीर्ण तथा पुरानी अवस्था में है। पदों का विभाजन निम्नलिखित प्रकार से रागानुसार किया गया है -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
विभास	१	गुज्जरी	७
ललित	५	सारंग	१६
विलावल	७	मल्लार	५
टोडी	४	गौरी	६
आसावरी	२	कल्याण	६
धन्यासी	७	कान्हरो	६
वसंत	२	केदारो	४

कुल पद ८४

प्रति सं० २१७।१०३, "चौरासी पद-हितहरिवंश"। प्रति सम्पूर्ण है। देखने में पुस्तक बहुत पुरानी नहीं प्रतीत होती। पदों का विभाजन रागों के अन्तर्गत किया गया है किन्तु प्रारम्भ के छै पदों में राग के नामों का उल्लेख नहीं है। सातवें पद से रागों का नाम तथा पदसंख्या उपर्युक्त प्रति सं० ३८।२१५ के अनुसार ही है किन्तु गुज्जरी के स्थान पर राग देवगंधार नाम दिया हुआ है और मलार में ४ पद तथा गौडमलार में १ पद दिया गया है।

प्रति सं० ८५।२१६, चौरासी पद-हितहरिवंश। उक्त प्रति का लिपिकाल संवत् १६०४ मिति सावन वदि ५ है। इसमें राग प्रति पद-संख्या निम्नलिखित प्रकार से है -

विभास	६	सारंग	१६
विलावल	७	मलार	४
टोडी	४	गौडमलार	१
आसावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
वसंत	२	कान्हरो	६
देवगंधार	७	केदारो	४

कुल पद ८४

इसी प्रति में इन पदों के अतिरिक्त पहले सर्वैया, छप्पै, कवित्त, कुडलिया, अरिल्ल छंदों में हितहरिवंश जी की कुछ बाणी दी है उसके उपरान्त निम्नलिखित प्रकार से विभिन्न राग रागिनियों में कुछ फुटकर पद भी दिए हैं —

राग रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
बिलावल	१	गौरी	२
विभास	१	कल्याण	२
धनासिरी	३	मलार	१
विहागरी	४		

कुल पद १४

प्रति सं० १६५।२१६, श्रीकृष्ण सीता हितहरिवंश । इस प्रति का लिपिकाल मयन् १८४५ वैशाख सु० १० दिया हुआ है । इसमें हितहरिवंश जी की बाणी, पहले कवित्त, कुडलिया, अरिल्ल छंदों में दी गई है, उसके बाद उनके स्फुट पद विभिन्न राग-रागिनियों में दिए गए हैं । रागों का नाम, क्रम तथा सन्धा ठीक प्रति सं० ८५।२१६ के स्फुट पदों की ही भांति है ।

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी साहित्य-सम्मेलन में हितहरिवंश जी के पद-संग्रह

प्रति सं० १३६१।२१६०, "चौरासी पद हितहरिवंश" । प्रति अपूर्ण है । इसमें कवि के १६ पद (एक पद आधा दिया है) रागानुसार हैं । रागों में विभाजन निम्नलिखित प्रकार से मिलता है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	६	टोडी	४ (एक पद आधा दिया)
बिलावल	७	आमावरी	२ हुआ है)

कुल पद १६

याज्ञिक संग्रहालय में हितहरिवंश जी के पद-संग्रह

प्रति सं० १०५।५५, चौरासी पद-हितहरिवंश । इस प्रति में हितहरिवंश जी के चौरासी पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में दिए हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	६	सारंग	१६
बिलावल	७	मलार	८
टोडी	४	गौडमलार	१

आसावरी	२	गौरी	६
धनासिरी	७	कल्याण	६
वसंत	२	कान्हरो	१३
देवगंधार	७		

कुल पद ८४

इसके अतिरिक्त इस प्रति में हितहरिवंश जी की छंदों में वानी तथा स्फुट रस के पद भी दिए हुए हैं। प्रारम्भ के दो पदों में राग का नाम नहीं है। तीन पद राग धनासिरी में तथा दो पद राग सारंग में दिए हुए हैं। आगे की प्रति खंडित है।

प्रति सं० ५०६/५५, हितहरिवंश चौरासी। इसमें हरिवंश जी के ८४ पद विभिन्न रागों के अन्तर्गत दिए हैं। रागों का क्रम तथा संख्या कल्याण राग तक तो ठीक ऊपर की ही तरह है किंतु इस प्रति में कान्हरो राग में केवल ६ पद मिलते हैं। छेप चार पद राग केदारो में दिए गए हैं।

प्रति सं० ७०५/५३०, हितचौरासी—हित हरिवंश। इस प्रति में कवि के ८४ पद दिए हैं। रागों का क्रम तथा संख्या गौरी राग तक तो प्रति सं० १०५/५५ की ही भांति है किंतु इसमें कल्याण राग में गाए गए पदों की संख्या १५ है और ४ पद राग केदारो में है। इसमें कान्हरो राग का उल्लेख नहीं मिलता।

प्रति संख्या २८६६/१७८१, श्री चौरासी जू। प्रति का लिपिकाल मि० ६ वदी अषाढ़ सं १६३० दिन सोमवार है। लिपिकार का नाम प्रियादास है। प्रति पूर्ण है। पद संख्या ११० है। इसमें हितहरिवंश जी के ८४ पद ठीक प्रति सं० १०५/५५ में दिए गए रागों में तथा उसी क्रमानुसार लिखे हैं।

प्रति सं० २८००/१७८२, श्रीमच्चौरासी पद। इस प्रति में हितहरिवंश जी के ८४ पद प्रति सं० ५०६/५५ की भांति उसी क्रम में तथा उन्हीं राग-रागिनियों में दिए हैं।

संगीत-राग-कल्पद्रुम (भाग एक तथा दो) में हितहरिवंश जी के ३२ पद राग-रागिनियों में दिए हैं जो निम्नलिखित प्रकार से हैं—

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
आसावरी	१	विभास	६
मुलतानी	१	देवगंधार	२०
धनाश्री	१	विनावल	३
			<u>कुल पद ३२</u>

१. राग विभास के अन्तर्गत दिए गए ६ पदों को पुनः राग देवगंधार के अन्तर्गत भी दिया गया है।

संगीत-राग-रत्नाकर में हिनहरिवन्ध जी के ३ पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में दिए हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
देवगंधार	२	कान्हूरा	१

कुल पद ३

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १, २ तथा ३ में हिनहरिवन्ध जी के १७ पद^१ निम्नलिखित राग-रागिनियाँ में दिए हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विलावल	१	ललित	१
सारंग	३	विभाम	१
भैरव	१	वमत	३
पूर्वी	२	मल्हार	४
गोरी	१		

कुल संख्या १७

व्यास जी

व्यासवाणी में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ^१

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
सारंग	१५२	पट	११
विलावल	१८	भोजिला	१
वेदारी	१८	भोजिला	१
घनाश्री	५५	आसावरी	४
गौरी	४७	गंधार	१
नट	२०	वसंत	२
जयतिश्री	११	विहागरी	५
देवगंधार	२३	थी	१
कान्हूरी	२६	मलार	१३
भैरव	२	स्याम गूजरौ	१
कामोद	१६	देवगिरि	१
रामकली	३	मारू या भारवौ	५

१ इन पदों के अतिरिक्त एक पद में राग के नाम का उल्लेख किया गया है ।

२ वामुदेव गोस्वामी रचित 'भक्त-कवि-व्यास जी' नामक ग्रंथ के आधार पर ।

भूपाली	}	अलैया विलावल	१
भोपाली		सूही विलावल	१
गूजरी		तोड़ी	२
गोड़मलार		सूही	१
कल्याण		पूरबी सारंग	१
		अड़ानी	१
			कुल पद ४८२

हरिदासस्वामी

हरिदास स्वामी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

काशी नागरी प्रचारिणी सभा में हरिदास स्वामी का पद-संग्रह

प्रति सं० ३७१/२६६, पद-संग्रह-हरिदास, विट्ठलविपुल, विहारिन देव । इस प्रति में इन तीनों कवियों के पद संग्रहीत हैं । प्रति से लिपिकार के नाम अथवा लिपिकाल का ज्ञान नहीं होता । पत्र संख्या १ से २७ तक हरिदास स्वामी के पद, पत्र संख्या २८ से ३४ तक विट्ठलविपुल जी की वाणी तथा उसके उपरान्त विहारिनदेव जी के पद तथा उनकी वाणी दी है । प्रति संपूर्ण है ।

हरिदास स्वामी के पदों की कुल संख्या १३० है जिसमें २० पद सिद्धांत के तथा ११० पद श्रृंगार के हैं । सभी पद विभिन्न राग-रागिनियों में गाए गए हैं । रागानुसार पदों की संख्या का विभाजन निम्न प्रकार से है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	१४	मारंग	११
विलावल	३	मलार	८
आसावरी	७	गोंड मलार	२
कल्याण	१४	वसंत	५
वरारी	१	गोरी	६
कान्हरो	३५	नट	२
केदारो	२२		
			कुल पद १३०

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी साहित्य सम्मेलन में हरिदास स्वामी का पद-संग्रह

प्रति संख्या १६२०/३१७० । इसमें हरिदास, विट्ठलविपुल तथा विहारिन दाम की वाणी दी हुई है । प्रति फटी हुई तथा अपूर्ण है ।

हरिदास स्वामी के पदों की कुल संख्या इस प्रति में ११० दी हुई है किन्तु फटी हुई अवस्था में होने के कारण पद सातवीं संख्या से प्राप्त होने हैं । पद संख्या ७ से ३० तक राग का नाम नहीं दिया । संभव है कि प्रारंभ में उग पृष्ठ पर जो फट चुका है राग का नाम दिया रहा हो ।

इसके बाद पुनः पद संख्या १ से २२ तक रागों का नाम नहीं दिया गया । इस प्रकार कुल ११० पदों में से ५२ पदों में रागों का उल्लेख नहीं मिलता । शेष ५८ पद विभिन्न राग-रागिनियों में गाये गए हैं जिनका विभाजन निम्नलिखित है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
कल्याण	१२	गौड़मतार	२
सारंग	११	वसंत	५
विभास	१०	गौरी	६
बिलावल	२	नट	२
मलार	८		—
		कुल पद	५८

विट्ठल विपुल

विट्ठल विपुल जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

काशी नागरी प्रचारिणी सभा में विट्ठल विपुल जी का पद-संग्रह

प्रति सं० ३७१/२५६, पद-संग्रह हरिदास, विट्ठलविपुल, बिहारिनदास । इस प्रति का परिचय हरिदास स्वामी के पदों के प्रसंग में दिया जा चुका है । प्रति में विट्ठलविपुल जी के ४० पद निम्नलिखित राग-रागिनियों में लिखे हुए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	४	मल्हार	३
भैरव	८	कल्याण	३
वसंत	२	केदारी	६
सारंग	११		—
		कुल पद	४०

हिंदी संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग में विट्ठल विपुल जी का पद संग्रह

प्रति सं० १६२०/३१७० । इस प्रति में हरिदास स्वामी, विट्ठलविपुल तथा बिहारिनदास जी के पद-संग्रहीत हैं । विट्ठलविपुल जी के ४० पद निम्नलिखित राग-रागिनियों तथा संख्या में लिखे हुए हैं ।

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
विभास	४	मल्हार	३
भैरो	१	कल्याण	१
विलावल	७	कानरो	२
वसंत	२	केदारो	८
सारंग	११		—
		कुल पद	४०
			—

विहारिनदास

विहारिनदास जी के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ
काशी प्रचारिणी सभा में विहारिनदास जी का पद-संग्रह

प्रति सं० ३७१/२६६, पद-संग्रह हरिदास, विट्ठलविपुल, विहारिनदास । इस प्रति में विहारिन दास जी की वाणी दी हुई है जिसमें कवित्त, कुंडलिया आदि छंद तथा ३७३ पद हैं । ये पद निम्नलिखित राग-रागिनियों तथा संख्या में दिए गए हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या—
भैरो	१७	तोड़ी	४
विलावल	२६	जैतथ्री	७
रामकली	१४	मलार	७
आसावरी	१४	हिंडोल	४
घनाश्री	६८	काफी	६
सारंग	५८	अटानो	४
नट	६	सारठ	५
कानरो	२६	कल्याण	१३
गौरी	२३	वसंत	८
केदारो	४६	विहागरो	१
विभास	७	मूहा विलावल	१
देवगंधार	२		—
		कुल पद	३७३
			—

हिन्दी-संग्रहालय हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन में विहारिनदास जी का पद-संग्रह

प्रति सं० १६२०/३१७० । इस प्रति में विहारिनदास जी की कुछ वाणी दी गई है ।

प्रति अपूर्ण तथा सङ्कित है । अतः इसमें कवि के केवल ११३ पद निम्नलिखित राग-रागिनियों के अन्तर्गत मिलते हैं —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
भैरव	१६	आसावरी	६
बिलावल	११	बनाश्री	६६
रामकली	१०	सारंग	१
			<hr/>
			कुल पद ११३

श्रीभट्ट

युगल शतक में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

ममाशङ्कर याज्ञिक सग्रहालय में युगल शतक की प्रतियाँ

प्रति संख्या २७६६/१६६६, जुगलसत-श्री भट्ट । इस प्रति में पत्र संख्या २८ है किन्तु बीच में सं० ११ का पत्र नहीं है । सग्रह में १०३ पद विभिन्न राग-रागिनियों में दिए गए हैं । पत्र संख्या ११ के न होने से पद संख्या ३२ से ३५ तक के ४ पद प्रति में नहीं मिलते । श्रवण से लिपिकार का नाम तथा लिपिकाल का कोई ज्ञान नहीं होता । प्रति के ६६ पदों की रागानुसार संख्या निम्न प्रकार है —

राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —	राग-रागिनियाँ —	पद-संख्या —
केदारो	२४	बिलावल	१२
गौरी	४	पञ्चम	२
सारंग	१५	विहागरी	१५
रामकली	१	सोरठ	३
विभाम	३	आसावरी	२
भैरव	४	बसंत	४
कानगो	१	मलार	६
			<hr/>
			कुल पद ६६

प्रति सं० ७१२/३२, जुगल सत-श्री भट्ट । इस प्रति में पत्र संख्या ३६ है । प्रारम्भ के १८ पृष्ठों में जुगलसत पोथी लिखी हुई है । इसके उपरान्त विभिन्न कवियों के पद संग्रहीत हैं ।

जुगलसत के पदों की संख्या क्रमानुसार नहीं दी गई है । जो पद प्राप्त होने हैं उनका रागानुसार विभाजन निम्नलिखित है —

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
केदारो	१४	विलावल	६
गौरी	३	पंचम	२
सारंग	१७	विहागरो	७
रामकली	१	सोरठ	१
विभास	३	आसावरी	२
भैरो	४	हिंडोल	३
कानरो	१	मलार	१४
			<hr/>
			कुल पद ८१
			<hr/>

प्रति सं० २५१/३२, जुगलसत-श्री भट्ट । यह खंडित प्रति है । बीच-बीच में पृष्ठ नहीं हैं । इसमें विभिन्न रागों में ६६ पद दिए हुए हैं । पद संख्या ५२ से ५६ तक वाला पृष्ठ उक्त प्रति में नहीं है । अंत भी फटा हुआ है । शेष पदों का विभाजन रागानुसार निम्न प्रकार है -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
केदारो	११	भैरव	४
गौरी	६	विलावल	७
सारंग	१७	संकराभरन	२
रामकली	४	सोरठ	५
विभास	१	विहागरो	४
			<hr/>
			कुल पद ६१
			<hr/>

परशुराम

रामसागर में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

प्रति सं० ६८०।४६२, रामसागर । परशुराम जी कृत रामसागर काशी नागरी प्रचारिणी सभा में लेखिका के देखने में आया था । रामसागर में कवि के पद भी दिये हुए हैं । कुछ पदों पर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं किया गया है । शेष पद निम्नलिखित राग-रागिनियों तथा संख्या में मिलते हैं -

राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -	राग-रागिनियाँ -	पद-संख्या -
ललित	३	मलार	२१
भैरु	१६	गोड़ी	६६

दिलावल	४०	मोरठ	३३
टोडी	२२	गुड	१२
आसावरी	६२	कानडो	१५
घनामिरी	२६	बेदारो	२३
रामगिरी	३६	माळ	४
मारण	१८४		

कुल पद ५६६

मीरादाई

मीरा के काव्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

जैसा कि पूर्व भी कहा गया है वगीय-हिंदी-परिपद से प्रकाशित 'मीरा-स्मृति-ग्रंथ' में छप्पे पद ही कवियित्री की प्रामाणिक रचना हैं। उसमें छप्पे पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। आचार्य ललिता प्रसाद मुकुल जी ने भी लेखिका से बार्ता करते हुए यही बताया है कि जिन हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर प्रस्तुत ग्रंथ में मीरा के पदों का सङ्कलन किया गया है उसमें भी पदों के ऊपर राग-रागिनियों का उल्लेख नहीं है। अस्तु मीरा ने अपने पदों का किस रूप अथवा किन राग-रागिनियों में गायन किया इसके विषय में निश्चित रूप से कुछ भी नहीं कहा जा सकता।

राजा आसकरण

राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ

राजा आसकरण के कुछ पद संगीत-राग-वल्परदुम, राग-रत्नाकर, वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-सग्रहों तथा 'दो सौ बावन बैष्णवन की बार्ता' में मिलते हैं जो निम्नलिखित राग-रागिनियों में गाए गए हैं।

संगीत-राग-वल्परदुम में छप्पे राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ।

भैरवी	१	रामकली	२
परज	१	विभाग	३
			<hr/>
			कुल पद ७
			<hr/>

राग-रत्नाकर में राजा आसकरण का एक पद राग कान्हरी में मिलता है।

वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-सग्रहों में छप्पे राजा आसकरण के पदों में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ -

(२१०)

आसावरी	२	देवगंधार	२
रामकली	४	जेतश्री	१
टोड़ी	२	भैरव	१
सारंग	६	विभास	१
पूर्वी	२	गोरी	१
नायकी	१	कान्हरो	२
विलावल	३	ईमन	१
नट	१	केदारो	२
विहागरो	१	विहाग	१
मालव	१		

कुल पद ३८

२५२ वैष्णवन की वार्ता मे छपे राजा आसकरण के पदो में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ—

केदारो	६	विभास	४
कान्हरो	१	रामकली	२
गोरी	१		

कुल पद १४

गंग ग्वाल

छपे हुए वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन संग्रह (भाग १) में गंगग्वाल का एक पद राग गोरी में मिलता है ।^१

प्रकाशित रूप में प्राप्त पद के अतिरिक्त उनका यही पद हस्तलिखित रूप में लेखिका के देखने में आया है जिसका त्रिवरण नीचे दिया जाता है ।

१. हेरी हेरी रे भैया हेरी हेरी ॥घु०॥

हेरी दे किन गाव ही भलो बन्धो है काज ॥

रानी जसुमति ढोटा जायो आयो ब्रज में राज ॥१॥

पट पीरो प्योसार को रानी जसुमति पहरे ताहि ।

दामिनि के भोरे गयों मो मन घोखो आय ॥२॥

नेति नेति जासों कहे ध्यान न आवे रूप ।

सो या वावा नंद के पर्यो देखियत सूप ॥३॥

हिंदी-संग्रहालय, हिंदी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग में हस्तलिखित संग्रह में प्राप्त
गगनवाल का पद

प्रांत सं० १४५५।२५५५, उत्पन्न के पद । इस संग्रह में परमानन्द, सूरदास, नन्ददास, हितहरिवंश आदि विभिन्न कवियों के पद संग्रहीत हैं । ग्रंथ अपूर्ण स्थिति में है । इसी में गगनवाल का वही पद जो वल्लभ सम्प्रदायी कीर्तन-संग्रह भाग १ में मिलता है, कुछ पाठ-भेद के अन्तर से गौरी राग में दिया हुआ है । इनका अन्य कोई पद देखने में नहीं आया ।

फूले फिरत ग्वालिया बिप्रन ब्रूभत बाइ ।
कहा कुवर को नाम है हमसो कहो सुनाइ ॥४॥
नामन की गिनती नहीं सबहिन के शिरताज ।
पहलो तो सुनिलेहु भैया जाको नाम मरोर निवाज ॥५॥
बूढ़ी बाम्भ सबे भवे क्षीर प्रवाह बढायो ।
चाहत चरन गोपाल के मानो इनहीं को जायो ॥६॥
सब ग्वालिन मिलि मतो मरयो करि मन में आनद ।
आयो पकरि नचाइये ब्रजपति बाबा नद ॥७॥
ऊँचें मनि को चोतरा तहा बँठे शिरदार ।
देखत भरोसो सगे जाको चित उदार ॥८॥
सधु भैया पायन परे सकुचत है ब्रजराम ।
उठि किन दादा नाचही पूत भयो है आन ॥९॥
माचत दावा नद जू सग लिये सब ग्वाल ।
मलकत पीँदा हानही देखि हँसी ब्रजवाल ॥१०॥
एक ओर ब्रज ग्वालिनो एक ओर सब धोनि ।
पहरावत मधु मगसे या ब्रज की महतोनि ॥११॥
फूलि कह्यो वृषभान जू पुरख पुन्य सगई ।
कीरति कन्या होइयो तो देहों कुवर कहाई ॥१२॥
भैया भैया कहि टेरियो कहा बडे कहा छोट ।
ठकुराई तिहु लोक की दुरी अहोरन ओट ॥१३॥
यह पद गायो रेत सो गगन ग्वाल सुख पाय ।
रोम रोम रसना करों तो मोषे वरन्यो न जाइ ॥१४॥

वयोत्सव-कीर्तन, (कीर्तन-संग्रह भाग १), पृ० ८३

पृ० ८७ पर पुन गगनवाल का यही पद (कुछ शब्दों के हेर फेर से) राग गौरी में दिया है ।

पिछले पृष्ठों पर की गई विवेचना से यह स्पष्ट है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में संगीत की अनेक राग-रागिनियों का प्रयोग हुआ है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा प्रस्तुत की गई पदावली-सामग्री की यदि समीक्षा की जाय तो इस समस्त संगीतमय काव्य को हम तीन कोटियों में विभक्त कर सकते हैं ।

(१) इनमें से अधिकांश तो प्रचलित सामयिक संगीत-रूपों में अभिव्यक्त है जो 'कृष्ण-भक्तिकालीन कवियों के समय में प्रचलित राग-रागिनियाँ' शीर्षक प्रकरण में संलग्न वर्गीकरण से ज्ञात हो जाता है । इस कोटि के अन्तर्गत निम्नलिखित राग-रागिनियाँ आती हैं ।

(१) आसावरी	(२) मुलतानी	(३) धनाश्री	(४) विभास
(५) देवगंधार	(६) विलावल	(७) सारंग	(८) भैरव
(९) पूर्वी	(१०) गौरी	(११) ललित	(१२) वसंत
(१३) मल्हार	(१४) टोडी	(१५) गुजरी	(१६) कल्याण
(१७) देशी	(१८) गंधार	(१९) कुरंग	(२०) भीमपलासी
(२१) जयतश्री	(२२) मालश्री	(२३) पूरवी	(२४) मालव
(२५) श्री	(२६) त्रिवण	(२७) विहाग	(२८) भैरवी
(२९) सोरठ	(३०) खंवावती	(३१) परज	(३२) मालकोस
(३३) नट	(३४) हिंडोल	(३५) इमन	(३६) जयजयवंती
(३७) रामकली	(३८) सूही	(३९) मारु	(४०) केदारा
(४१) नटनारायण	(४२) अहीरी	(४३) सुघरई	(४४) भूपाली
(४५) कामोद	(४६) काफ़ी	(४७) गुनकली	(४८) श्री हठी
(४९) गौड़	(५०) गुड	(५१) विहागड़ा	(५२) देवगिरि
(५३) देसकार	(५४) रामगिरि	(५५) वसंती	(५६) सोरठी
(५७) अडाना	(५८) देवसाय	(५९) गंधारी	(६०) राइसी
(६१) शंकराभरण	(६२) हमीर	(६३) कर्नाट	(६४) बैराटी
(६५) पुरिया	(६६) टंक	(६७) पट	(६८) वानरा
(६९) सिंदूरा	(७०) सूहा	(७१) मालवगौरा	(७२) जंगला
(७३) भिजाटी	(७४) सामेरी	(७५) पंचम	(७६) सिध
(७७) मालवगोडी	(७८) वरारी		

(२) किन्तु कुछ थोड़े से पद प्राचीन परिपाटी के अनुसार पूर्व स्वीकृत किन्तु अप्रचलित राग-रागिनियों में आवद्ध हैं । इस कोटि में निम्नलिखित राग-रागिनियों वाले पद आते हैं —

(१) देशी तोड़ी	(२) श्री गोरी	(३) गौड़ सारंग
(४) गौड़ मलार	(५) मेघ मन्दार	(६) अलहिया

१. लोचन कृत राग-तरंगिणी में इन राग-रागिनियों का उल्लेख किया गया है ।

(३) मकर गायको द्वारा देश के विस्तृत क्षेत्र में और विस्तृत काल में जिस विपुल पदावली काव्य-साहित्य की सृष्टि हुई उसमें अनेक नवीन प्रयोगों का होना भी स्वाभाविक ही था क्योंकि काव्य-परंपरा के अनुसार ही हमारे देश की संगीत-परंपरा भी अति प्राचीन, पुष्ट और प्रगतिशालिनी रही है। ऐसी दशा में सम्पन्न और शाश्वत स्फूर्तिदायक बानावरण और आवदन को पा कर संगीत के क्षेत्र में नवकलात्मक प्रयोग न किए जाने यह अमभव था। कृष्ण-भक्ति-कालीन साहित्य में निम्नलिखित नवीन राग-रागिनियों का प्रयोग हुआ है—

(१) गुन सारंग	(२) मलार कामोद	(३) बिलावल रामकली
(४) मूहा बिलावल	(५) गुड़ मलार	(६) राप्ती हठीली
(७) जलहिंदा बिलावल	(८) श्री मलार	(९) सानुन
(१०) नायकी	(११) सकरामरन केदारो	(१२) पूरिया सारंग
(१३) भोजिला	(१४) मोतिला	(१५) सारंग मलार
(१६) राप्ती श्रीहठी	(१७) राप्ती मलार	(१८) राप्ती रामगिरि
(१९) सकीण	(२०) स्वाम गूजरी	(२१) पीलू
(२२) मूलतानी धनाश्री	(२२) नटनारायनी	(२४) पटपदी
(२५) सारंग मलार		

निश्चित रूप से यह तो नहीं कहा जा सकता कि कृष्ण-भक्ति-कालीन-साहित्य में प्रयुक्त इन नवीन राग-रागिनियों की सृष्टि हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा ही हुई थी अथवा उनके समसामयिक अन्य संगीताचार्यों द्वारा किन्तु कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान तथा बहुमुखी प्रतिभा को देखते हुए यह भी ममव है कि इन नवीन राग-रागिनियों का सृजन हमारे इन कवियों के द्वारा ही हुआ हो।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों से संबंधित कुछ राग-रागिनियाँ ऐसी भी हैं जिनका प्रयोग उनके काव्य में नहीं मिलता किन्तु प्रचलित जनधूनियों के आधार पर संगीताचार्य निम्नलिखित राग-रागिनियों को परंपरा से निम्नलिखित कवियों द्वारा आविष्कृत मानते आये हैं—

सूरदास—(१) सूर की मल्हार^१ (२) सूर सारंग

मीरा—(१) मीराबाई की मल्हार

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ तथा उनकी संख्या के अध्ययन से कुछ विशेषतायें दृष्टिगोचर होती हैं।

(१) कृष्णभक्तिकालीन कवियों को कुछ विशेष रागों से अधिक मोह था। उहोने

१ कुछ लोग इसे रामदास के पुत्र सूरदास मदनमोहन के द्वारा आविष्कृत मानते हैं, संगीत, अप्रस्त १९५०, पृ० १३४

उनका अतिमात्रा में प्रयोग किया है । कुछ रागों का नगण्य प्रयोग है तथा कुछ विशिष्ट राग ऐसे भी हैं जो किन्हीं कवियों विशेष को ही आकर्षित कर सके हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने 'सारंग' राग का अतिमात्रा में प्रयोग किया है । परमानन्ददास, कुंभनदास, चतुर्भुजदास, गोविन्दस्वामी, छीतस्वामी, सूरदास मदनमोहन, हितहरिवंश, व्यासजी, विठ्ठलविपुल, विहारिनदास, परशुराम, आसकरण इन सभी कवियों के प्राप्त पदों में सबसे अधिक प्रयोग सारंग राग का ही किया गया है । सूरदास, कृष्णदास, नन्ददास, गदाधर भट्ट, तथा श्री भट्ट के पदों में भी क्रमशः विलावल, कानरो, विहाग, भैरों तथा केदारो के पश्चात् उनसे कुछ न्यून संख्या में किन्तु अन्य सभी राग-रागिनियों से अधिक मात्रा में सारंग राग ही प्रयुक्त हुआ है । हरिदास स्वामी के पदों में कान्हरो, केदारो, विभास और कल्याण के उपरान्त सारंग राग का ही अधिक प्रयोग है । इससे ऐसा ज्ञात होता है कि सारंग राग वृन्दावन के इन कृष्णभक्तिकालीन कवियों का अत्यधिक प्रिय राग था और उसके अतिमात्रा के प्रयोग के कारण ही उसी स्थान के नाम पर इस राग का नाम वृन्दावनी सारंग पड़ गया है । इस तथ्य की पुष्टि इससे भी होती है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय से पूर्व वृन्दावनी सारंग नामक राग का कहीं भी उल्लेख नहीं मिलता ।

सारंग के पश्चात् विलावल, गौरी, कान्हरो, भैरव, घनाश्री तथा केदारो का प्रयोग अधिक मिलता है । किन्तु इनमें भी विलावल सूरदास का, गौरी चतुर्भुजदास तथा हितहरिवंश का, कान्हरो कृष्णदास तथा हरिदास स्वामी का, भैरव गदाधर भट्ट का, घनाश्री विहारिनदास का और केदारो श्री भट्ट का सबसे अधिक प्रिय राग रहा है । इन रागों से कुछ कम मात्रा में ईमन, नट, तोड़ी, रामकली, आसावरी, वसंत, मल्हार, देवगंधार, विभास और कल्याण का प्रयोग किया गया है । मालकोश, पूर्वी, ललित, गुर्जरी, श्री, परज, विहाग, कान्हरो, भूपाली, अडानो, मारु, विहागरो, काफी, जयतश्री, नायकी, भैरवी, मालव, सोरठ का प्रयोग न्यून संख्या में किन्तु अधिकांश कवियों के द्वारा हुआ है । मुलतानी का प्रयोग सूरदास तथा हितहरिवंश के, पंचम का श्री भट्ट तथा नन्ददास के, पट का व्यास तथा नन्ददास के, गौड़ी का कृष्णदास तथा परशुराम के, रामश्री का कृष्णदास तथा चतुर्भुजदास के, नटनारायण का सूरदास तथा चतुर्भुजदास के, जयजयवंती का सूरदास, नन्ददास तथा सूरदास मदनमोहन के, नूहाविलावल का सूरदास, व्यास, विहारिनदास के, गुंड का सूरदास तथा परशुराम के, अंकराभरण का सूरदास तथा श्री भट्ट के, हमीर का सूरदास तथा गदाधर के और सूही, कामोद, देवगिरि तथा अल-हिया विलावल का सूरदास तथा व्यास जी के ही पदों में प्रयोग किया गया है ।

कुछ राग-रागिनियाँ ऐसी भी मिलती हैं जिनका प्रयोग केवल एक ही कवि के द्वारा किया गया है । यथा —

सूरदास—जंगला, अहीरी, मुघरई, मनार, कामोद, वैराटी, विलावल, रामकली, गुनकली, गुन नारंग, सानुत, श्री हठी, नटनागवनी, गुंडमलार, गोड़, पुरिया, मेघ मनार,

भूपाल, देसकार, रामगिरि, भिझौटी, बमनी, राजी हठीनी, राजी श्रीहठी, खवावती, राजी मलार, राजी रामगिरि, श्री मलार सूहा, सोरठी, देवसाध, भघागी, अलहिया, कुरग, देसाख, मकीर्ण और कर्नाट ।

चतुर्भुजदास —सामेरी

गोविन्दस्वामी —शकराभरण केदारो

गदाधर भट्ट —राइभो

व्यासजी —मोजिला, मोतिला, स्याम गूजर, पूरबी शारंग, गांधार

हरिदास —बगरी

किन्तु इन राग-रागिनियों में प्रयुक्त पदों की संख्या बहुत थोड़ी है ।

(२) फारसी तथा भारतीय रागों के समन्वय से आविष्कृत रागों में केवल 'ईमन राग' का ही प्रयोग कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में मिलता है ।

(३) कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत एक ही राग के नाम को विवृत करके कई प्रकार से प्रयोग किया गया है । यथा —

(१) धन्यामी, धनामी, धनाधरी, धन्यासिरी, धनासिरी, धनामरी

(२) अडानो, अडानौ, अडाना

(३) गोरी, गौरी

(४) बिहागरो, बिहागरी, बिहाग, बिहागडा, बिहागडी

(५) केदारो, केदारी, केदारा, केदार

(६) इमन, ईमन

(७) जयतथी, जैतथी

(८) भूपाल, भोपाल, भूपाली, भोपाली

(९) जयजयवनी, जैजैवती

(१०) मालवगौरी, मालवगौडी, मालवगौरा

(११) मालव कौशिक, माल-कोश, मालकोश

(१२) बान्हरो, बान्हरी, बान्हरो, बानरी, कान्हडो

(१३) पूरवी, पूर्वी, पुरवी

(१४) मारु, मरवी

(१५) सूटी, सूहा

(१६) असवरी, आमावरी

(१७) भैरो, भैरव, भैरू

(१८) देमाख, देवमाख, देसाख

(४) कुछ नाम ऐसे भी मिलते हैं जो राग की श्रेणी में नहीं रखे जा सकते यथा होली, धमार, नटनारायण तथा चर्चरी ।

होली तथा धमार कोई विशेष राग नहीं है वरन् ध्रुपद, ख्याल आदि की तरह शैलियाँ विशेष हैं । नटनारायण की गणना अवश्य राग की कोटि में की जाती है किंतु चर्चरी एक ताल विशेष का नाम है । ऐसा प्रतीत होता है कि संभवतः संकलन कर्त्ताओं ने भ्रमवश इन नामों का राग-रागिनियों की कोटि में उल्लेख कर दिया है । यह भी संभव है कि होली का विशेष प्रचलन होने के कारण होली शब्द किसी विशेष धुन अथवा राग का व्यंजक हो और इस कारण राग के स्थान पर इसका उल्लेख साम्प्रदायिकता का व्यंजक बन गया हो परन्तु चर्चरी तथा धमार को किसी भी प्रकार राग का व्यंजक नहीं माना जा सकता ।

कृष्णभक्तिकालीनसाहित्य संगीत की अनेकों राग-रागिनियों का अमूल्य कोष है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने पूर्ववर्ती तथा अपने समय में प्रचलित राग-रागिनियों को तो अपनाया ही साथ ही अपनी सर्वतोन्मुखी प्रतिभा से नवीन राग-रागिनियों का संयोग करके संगीत-श्री की अभिवृद्धि की । इन कवियों ने राग-रागिनियों के द्वारा जिस संगीत काव्य के प्रासाद का निर्माण किया उसमें प्राचीनता, मौलिकता तथा नवीनता का अमर समन्वय किया है । इन कवियों ने अपने काव्य में इतनी अधिक राग-रागिनियों का समन्वय किया कि उनके स्वरों में वह स्वर्गसंगीत छिड़ा कि उनकी स्वरलहरी से सम्पूर्ण काव्योपवन लहरा उठा । संगीत की जो धारा इन कवियों ने बहाई है पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती साहित्य उसकी समता नहीं कर सकता ।

षष्ठ अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की समीक्षा संगीत-सिद्धांतों के निकष पर

रस और राग-सिद्धान्त

रमानुराग मनुष्य भात्र में नैसर्गिक रूप से है। "मानव गोरा हो या काला, पूर्व का हो या पश्चिम का, उच्चवर्ग का हो या निम्नवर्ग का, पंडित हो या अपंडित, यदि किसी भ्रम में भी मानव-संज्ञा को सार्थक करता है तो मानवोचित प्रेरणा से वह निराल शून्य कदापि नहीं हो सकता। उसका हृदय विशाल हो या सकुचित, बुद्धि तीव्र हो या मन्द, यदि उसके शरीर में मानवरक्त का संचार है तो रसोद्रेक अनिवार्य चेतना है।" ^१ इन्हीं ही काव्य-शास्त्रियों ने 'व्यसन' कहा है। काव्य में रस-चैतन्य की क्रिया जिस प्रकार अय-चमत्कार और उपयुक्त स्वर-साहचर्य के माध्यम से साथी जाती है उसी प्रकार संगीत में रस-चेतना का विकसित विशुद्ध ध्वनि के माध्यम से सघना है।

राग और रस का गहन संबंध है। राग का वास्तविक अर्थ है भावना। ^१ प्रत्येक राग विशिष्ट भावनाओं से संबंधित माना जाता है क्योंकि प्रत्येक राग की सृष्टि विशिष्ट स्वरों के मेल से होती है और विशिष्ट स्वरों में विशेष भावों को प्रकट करने की शक्ति निहित रहती है। जिस प्रकार वाणी के विभिन्न उच्चारणों से विभिन्न भाव प्रकट होते हैं अर्थात् अधिक जोर से बोलने पर लहने, भगड़ने, हँसने और चांचय की भाव प्रकट होता है, मन्द-वाणी से दैन्य, माधुर्य, घैर्य, शांति आदि गुण प्रदर्शित होने हैं उसी प्रकार संगीत में भी विभिन्न स्वरों के गायन से विभिन्न भाव प्रदर्शित होने हैं। "संगीत के थोना प्रायः यह पूछा

१ काव्य-चर्चा, ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १२६

२ "Rag means passion, emotion and feeling"

करते हैं कि गाने वाले एक ही शब्द को बार-बार दुहराते क्यों हैं ? उत्तर यह है कि यद्यपि शब्द एक ही होता है तथापि प्रत्येक बार जिन स्वरों में वह शब्द गाया जाता है वे भिन्न होते हैं और भिन्न-भिन्न भावों को व्यक्त करते हैं। उदाहरण के लिए एक छोटा सा शब्द लीजिए 'सुनो'। देखिए, बोलने में भिन्न-भिन्न भावों के अनुसार एक इसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि किस प्रकार बदलती है। जब हम साधारण रीति से किसी का ध्यान अपनी बात की ओर आकृष्ट करना चाहते हैं तो कहते हैं 'सुनो'। जब हम अनुनय-विनय के साथ किसी को सुनने के लिए कहते हैं तब ध्वनि बदल जाती है और हम कहते हैं 'सुनो'। जब हम भय प्रदर्शन करना चाहते हैं तब उसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि फिर बदल जाती है। जब हम हृदय की वेदना व्यक्त करना चाहते हैं तब उसी 'सुनो' शब्द की ध्वनि फिर बदल जाती है। नाटक में कुशल अभिनेता भिन्न-भिन्न ध्वनियों से भिन्न-भिन्न भाव प्रकट करता है। संस्कृत के साहित्यकार भिन्न-भिन्न ध्वनियों से भिन्न भावों को व्यक्त करने की कला को 'काकु' कहते हैं। जैसे साहित्यदर्पणकार ने लिखा है 'भिन्नकण्ठध्वनिधोरः काकुरित्यभिधीयते'। जब साधारण ध्वनि में एक ही शब्द के द्वारा भिन्न-भिन्न भाव व्यक्त करने की इतनी शक्ति है तो स्वर में जो कि सुनियमित और सुव्यवस्थित ध्वनि है कितनी शक्ति होगी इसकी आप स्वयं कल्पना कर सकते हैं। जैसे ध्वनि का 'काकु' होता है उसी प्रकार स्वर का भी 'काकु' होता है जिसे कि एक कुशल गायक तरह-तरह से व्यक्त करता है। अब मैं उसी 'सुनो' शब्द को वागेश्वरी राग के एक गान में भिन्न-भिन्न रूप से विम्लेषण करता हूँ। गान है 'टेर सुनो ब्रजराज दुलारे'। इसमें ध्यान से देखिएगा 'सुनो' पहले एक हलके खटके के साथ गाया जायगा मानो जैसे कोई 'सुनने' के लिए अपनी ओर ध्यान आकृष्ट कर रहा हो। इसके अनन्तर 'सुनो' इस ढंग से गाया जायगा जिससे कण्ठा व्यक्त होगी। फिर 'सुनो' शब्द को, स्वरों के बिना तोले हुए, तीन लपेट में गाया जायगा जिससे यह व्यक्त होगा कि कोई कण्ठापूर्ण विनय के साथ झूम-झूमकर किसी को सुनने के लिए मना रहा हो। फिर 'सुनो' को इस प्रकार गाया जायगा जिससे यह व्यक्त होगा कि अब कोई मचल-मचल कर सुनने के लिए अभ्यर्थना कर रहा हो। अन्त में 'सुनो' एक छोटी तान के साथ गाया जायगा, जिससे हृदय की व्यथा एक व्यग्रता के साथ व्यक्त होगी।''

उक्त उदाहरण से दृष्टव्य है कि प्रत्येक राग स्वरों के माध्यम से भावों को व्यक्त कर विशेष वातावरण की सृष्टि करके विशेष रस की उत्पत्ति करता है। स्वरों के संयोजन, प्रयोग, संकोचन, विधाति, उतार, चढ़ाव, खटका, लपेट, कम्प, आम, सांस आदि द्वारा विशिष्ट भावों के प्रगटीकरण से विशिष्ट रसों की उत्पत्ति होती है।

विविध प्रकार के रसोद्रेक का सहज प्रभाव मनुष्य ही क्यों प्राणी मात्र की वाणी पर पड़ना अवश्यम्भावी प्रक्रिया है। इसी से हमें यह वैज्ञानिक संकेत मिलता है कि बाह्य स्वर-लहरी भी अन्तर में निहित रसात्मक व्यसन को उन्नेजित करने में अचूक मिद्ध होती है।

यही है संगीत की शक्ति कि संगीत-कला का ज्ञान स्वरो के आरोह और अवरोह के माध्यम से यथा अवसर अभीप्सित रस-चेतना श्रोता में जागृत कर सकता है ।

भारतीय संगीत के मातो स्वर रस प्रधान माने गए हैं । नाट्य-शास्त्र में भरत मुनि ने कहा है -

“हास्य और शृंगार में म तथा प , वीर, रौद्र तथा अद्भुत में सा और रे , कृष्ण रस में ग तथा नि और बीमत्स तथा भयानक रस में ध स्वरों का प्रयोग करना चाहिए ।”

संगीत-रत्नाकरकार ने भी प्रत्येक स्वर को विशिष्ट रस से संबंधित माना है - “सा और रे वीर, अद्भुत और रौद्र रस को ध, बीमत्स तथा भयानक रस को ग और नी कृष्ण को तथा म और प हास्य एवं शृंगार रस को उद्दीप्त करते हैं ।” संगीत-भकरन्द के अनुसार “पङ्क में अद्भुत तथा वीर, ऋषभ में रौद्र, गाधार में शांत, मध्यम में हास्य, पचम में शृंगार, धैवत में बीमत्स और निषाद में कृष्ण रस होता है ।” अहोबिल पंडित ७ स्वरों का नवरसों के अन्तर्गत वर्गीकरण करते हुए कहते हैं - “पङ्क हास्य रस में, मध्यम शृंगार में होता है तथा धैवत बीमत्स रस में और निषाद कृष्ण रस में एवं पचम भयानक रस में होता है । ऋषभ शृंगार में और गाधार हास्य रस में होता है ।”

१ हास्यशृंगारयो कायो स्वरौ मध्यम पचमौ ।

पङ्कपंचमौ च कर्त्तव्यौ वीर रौद्राद्भुतेऽप्य ॥

गाधारश्च निषादश्च कर्त्तव्यौ कृष्णे रसे ।

धैवतश्च प्रयोक्तव्यौ बीमत्से च भयानके ॥

नाट्य-शास्त्र, भरत, स० बट्टकनाथ शर्मा तथा बलदेव उपाध्याय,

एकोनविंशतमोऽध्याय, पृ० ३३१, श्लो० स० १७-१८

२ स री वीरोद्भुते रौद्रेषो बीमत्से भयानके ।

कायो ग नी तु कृष्णे हास्य शृंगारयोर्मपौ ॥

संगीत रत्नाकर, शार्ङ्गदेव, प्रथम भाग, स० प० एस० सुब्रह्मण्य शास्त्री, पृ० ६६,

श्लो० स० ५६

३ पङ्कजस्याद्भुतवीरौ च श्रृंगारस्य च रौद्रक ।

गाधारस्य च शान्तिं च हास्यास्य मध्यमस्य च ॥

पचमस्य च शृंगारो बीमत्सो धैवतस्य च ।

कृष्णा च निषादस्य सप्तस्थान रसा नव ॥

संगीत-भकरन्द, नारद, स० भगेश रामकृष्ण तेलग, श्लो० स० ४७-४८

४ स-मौ हास्ये च शृंगारे स्वरो स्याता तथा ध नी ।

पो बीमत्से तथा धैव्ये भयानक रसे भवेत् ।

रसे शृंगारके रि स्याद्गाधारो हास्यने पुन ॥

संगीत-पारिजात, अहोबिल, पृ० २६, श्लो० स० ६४

यद्यपि प्रत्येक स्वर में रस-भाव का संचरण तो अवश्य होता है किन्तु रस का वास्तविक रूप अथवा पूर्ण अनुभव विभिन्न स्वरों के मेल में ही होता है। यह तो नितांत सत्य है कि रसों के स्थायी भाव संगीत के स्वरों में पाये जाते हैं। रसानुकूल विभाव, अनुभाव, सात्विक और संचारी भाव भी संगीत के स्वरों में निहित हैं किन्तु रस की पूर्णतः व्यंजना तभी हो सकती है जब कि स्वरों का मेल स्थापित हो जाय। प्राचीन काल में जब संगीत के रागों की उत्पत्ति नहीं हुई थी। रागों के रूप में जातियाँ प्रचलित थी। उस समय ये जातियाँ ही विभिन्न रसों की अवतारणा करती थी और उन्हीं के माध्यम से रस की सृष्टि की जाती थी। कालांतर में रागों ने यह स्थान ले लिया।

सृष्टि के प्रत्येक पदार्थ के दो पक्ष हैं। सृष्टि ही व्यो स्वयं पुरुष और शक्ति के भी मधुर और प्रचंड पक्ष हैं। हमारे संगीत के भी ये दो पक्ष हैं जो सुख-दुःख, रुदन-हास, प्रेम-भय, आसक्ति अनासक्ति की ओर इंगित करते हैं। संगीत में आँसू ही आँसू अथवा करुणा ही को प्रगट करने की एकमात्र शक्ति नहीं बरन् उसके द्वारा प्रायः प्रत्येक रस का सफल अनुभव कराया जा सकता है। संगीत की सृष्टि में जहाँ मावयुँ रस की सरिता है वहाँ वीर-करुण आदि रसों के सागर भी प्रस्तुत हैं। “साहित्य का इतिहास इसका साक्षी है कि संसार न केवल हर्ष या प्रेम के क्षणों में ही गाता रहा है बरन् करुण, वीर वा भयानक रसों का उद्रेक भी उसके कण्ठ से उसी प्रकार गीत को प्रवाहित कर सका है। प्रेम-विह्वल हृदय यदि गीत में सुख पाता है तो वही करुणा से द्रवीभूत होकर गीत में सहानुभूति एवं शक्ति का अनुभव करता है, परन्तु वीरता के उद्रेक में रौद्र और भयानक का पुट पाकर उसी गीत के द्वारा उत्साह, साहस और शौर्य का सन्देश प्राप्त करता है।” प्रत्येक राग लयरूप में शृंगार, करुण, वीर आदि किसी रस की ओर संकेत करता है। यदि श्री राग शृंगार का प्रतीक है तो भैरव वैराग्य का। राग नटनारायण में संगीत यदि भयानक शक्ति, साहस और वीरता का रूप धारण करता है तो करुणा के आवेग में संगीत दो बूंद आँसू घन कर सोहनी के रूप में वह निकलता है। मालकोश के स्वरों में करुण रस उत्पन्न करने की महान शक्ति है तो शुद्ध कान्हड़ा या दरवागी गंभीर और संयत राग है। अट्टाना में चंचलता है तो सोहनी में चलता। नीरव निशीथ में विरह की निस्तब्धता का आह्वान पंचम राग के द्वारा परिस्फुट होना है तो मेघ राग से हृदय उल्लास, आशा और हर्षान्तरिक से उद्बलित हो जाना है। “हम लोगों का गान भारतवर्ष की नक्षत्र-ञ्जित निशीथिनी को भापा देना है, हम लोगों का गान घन-वर्षा की विश्वव्यापी विरह-वेदना और नव वसन्त की वनान्न प्रनारित गंभीर उन्मादना की वाक्य-विस्मृत

१. “क्या संगीत में नव रसों को प्रकाशित करने की शक्ति है, इस विषय पर संगीताचार्यों में मत-भेद है।

२. काव्य-चर्चा, ललिताप्रसाद मुकुल, पृ० ३७-३८.

विह्वलना है ।" ^१ कहने का तात्पर्य यह है कि प्रत्येक राग किसी न किसी विशेष रस का संचरण करता है और इस रसशी की उपलब्धि में मानव अपने आपको विस्मृत कर देता है । आकाशवाणी से प्रसारित वार्ता में श्री मुमित्रानन्दन पंत ने यह पूछने पर कि "विशेष रस के लिए विशेष रागिनियाँ होनी हैं, क्या यह सत्य है ?" प० ओंकारनाथ जी ठाकुर ने भी यही कहा था कि "यह निनात सत्य है । प्रत्येक राग विशेष रस के लिए होता है । प्रकृति से पाई हुई यह बात है पर उच्चारण भेद से, आवाज की लगान से उसकी फीक्के-सी भिन्न-भिन्न रेशों के द्वारा भिन्न भिन्न परिणाम आ सकते हैं ।" ^१

संगीत में रस का विवेचन करते हुए इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि एक राग कई रसों के अन्तर्गत आ सकता है । कृष्ण तथा वियोग शृंगार के अन्तर्गत आने वाले राग बहुत कुछ समान भी हो जाते हैं परन्तु इसका कारण केवल अभिव्यक्ति करने का अपना अलग-अलग ढंग है । सारंग और मल्हार रागों में दोनों रसों की समान अभिव्यक्ति होती है । दरवारी को शृंगार तथा भक्ति रस दोनों के अंतर्गत रख सकते हैं । मालकोश हृदय द्रावक राग है । उससे शांत तथा भक्ति दोनों रसों की निष्पत्ति होनी है । इसी प्रकार सैधवी, वीर और कृष्ण, गौड़ी, गौड़ तथा घलामिका वीर और शृंगार, देशी विरक्ति के भाव तथा कृष्ण रस दोनों की अभिव्यक्ति करता है ।

रागों से उत्पन्न होने वाले रस को हम दो भागों में बांट सकते हैं, (१) मृदु तथा (२) उदात्त । कुछ रागों की रस-प्रतीति में मर्दव गुण रहता है तथा कुछ रागों में उदात्तता । कल्याण, ईमन, भैरवी, पीलू तथा वागेस्वरी रागों की ध म अथवा म प ध ग में कृष्ण-अभ्यर्पणा निहित है । भैरव, मालकोम जादि रागों में सम की सगति श्रोताओं को प्रबुद्ध सा करती है । दरवारी आदि रागों में उदात्तता है । वान, पित्त तथा कफ के स्वरो के कारण ही राग-रागिनियों में विभिन्न प्रभाव भरा हुआ है । किसी भी पद को आप विहागदा, विहाग, खमाद, यमन, कल्याण आदि पित्त-प्रवृत्ति का प्रभाव रखने वाली राग-रागिनियों के अन्दर गाने-गाने फिर एकदम से भैरव, कालिगडा, जोगिया, परब, विभाम आदि की कफ-प्रवृत्ति की राग-रागिनियों में वे ही पद गाने लेंगे तो क्षण मात्र में ही गाने वाले का तथा श्रोताओं का भाव परिवर्तित हो जायगा । पद का भाव चाहे शृंगार रस से ही परिपूर्ण क्यों न हो किन्तु कफ-प्रवृत्ति की राग-रागिनियाँ उस पद का शृंगार रस दूर करके अपना शीताग प्रभाव अवश्य डाल देंगी अर्थात् श्रोतागणों और गायकों को स्वयं वही पद रीना, भीना, शीताग स्वर में डूबा हुआ प्रतीत होगा । इसी भाँति चाहे रोद्र अथवा भयानक रस का ही पद क्यों न हो किन्तु पित्त प्रवृत्ति की राग-रागिनियों में गाने से वही पद शृंगार रस के समान आनंद प्रदान करने वाला प्रतीत होगा ।

१ विशाल भारत, सितम्बर १९३५, गान-रचयिता रवीन्द्रनाथ, हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ३०७

२ संगीत, मार्च, १९३२, पृ० २५०

अतः राग का निर्देश पात्र की तात्कालिक प्रकृति तथा पद के रस के अनुकूल होना चाहिये । यदि गायक शृंगार रस के पद का उसके प्रतिकूल रौद्र तथा वीर रस के राग में गायन करे तो उसमें शृंगार की भावना का प्रगटीकरण कैसे हो सकता है । उदाहरणस्वरूप कोई गोपी विरहाकुल होकर श्रीकृष्ण के वियोग में गाती है —

निसदिन वरसत नैन हमारे ।

यह गीत यदि खमाच, भैरव अथवा भीमपलासी राग में गाया गया तो इसका कुछ भी प्रभाव न होगा और रस-दोष हो जायगा । किन्तु यही पद यदि गौड़ मल्हार में गाया जाय तो निश्चित रूप से इसका प्रभाव ठीक पड़ेगा और दर्शक भी गीत के शब्दों और राग की ध्वनियों के मेल से उत्पन्न रस की तीव्रतम अनुभूति कर सकेंगे । पद में निर्दिष्ट राग का प्रभाव श्रोता पर यह पड़ना चाहिए कि वह उसे संवेदनशील बना कर उसमें उसी रस तथा भाव की सृष्टि करे जिससे संगीत प्रेरित हुआ है; पद को दिया हुआ राग पद के रस को उसी भाँति व्यक्त कर दे, ऐसा न हो कि विरह के पदों को सुनने से कभी आनंद की अनुभूति हो जाय तो कभी भय की । राग और रागिनियों के रस-भाव को देखकर उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल गीत पद्य का चुनाव होना चाहिये । कवि-गायक को पद निबद्ध करने तथा गाने के पूर्व पद के रस तथा शब्द क्या कहना चाहते हैं इनका सूक्ष्म अध्ययन कर लेना चाहिये और तब उपयुक्त रस वाले राग का चयन करके उस पद को गावना चाहिये । काव्य के अनुकूल रस वाले राग की अवतारणा करने से श्रोताओं के हृदय में ठीक उसी रस की तीव्र अभिव्यक्ति होगी जिससे पद और राग के भाव संबंधित हैं अतः गायक कवि को रागों की रस-शक्ति का पूर्ण ज्ञान होना अनिवार्य है ।

राग, ऋतु और समय सिद्धांत —

भारतीय संगीत में राग-रागिनियों की प्राण-प्रतिष्ठा ऋतु और कालों के अन्तर्गत की गई है । हमारे संगीत का ध्येय कभी भी केवल उत्तेजना प्रदान करना, नूतन तथा विभिन्न ध्वनियों के मेल द्वारा श्रोतागण को अवाक्, आश्चर्यचकित कर देना ही नहीं है । भारतीय संगीत का चरम लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष रहा है इसीलिए भारतीय जीवन में संगीत-कला लौकिक अनुरंजन की सीमा तक ही आवद्ध न रह कर चरम साधना का माध्यम स्वीकृत हुई । साधना पक्ष का व्यवहार सदा से ही निसर्गवद्ध रहा है । वहाँ की प्रत्येक क्रिया पग-पग पर प्रकृति की आश्रयभूता होती है । अरतु भारतीय संगीत में कुछ राग ऋतुकालीन (मौसमी) माने गए हैं अतः उन रागों को विशेष ऋतु में गाने का विधान है । उन रागों के गायन की ऋतु नियमित है और वे राग अपनी विशिष्ट ऋतु में ही गाये जाते हैं ।

जहाँ एक ओर रागों को विशेष ऋतुओं में गाने का विधान मिलता है वहीं दूसरी ओर रागों का संबंध विशिष्ट समय से भी स्थापित किया गया है । रागों का गायन-समय भी नियमित है और प्रत्येक राग दिवस अथवा रात्रि में अपने निर्धारित समय पर गाया जाता है ।

भारतीय पद्धति के अनुसार ऋतु तथा समयानुकूल गायन सिद्धांत निरर्थक कल्पना मान ही नहीं है वरन् इस ऋम स्थापन के अन्तर्गत महान् रहस्य निहित है। इस सिद्धान्त का रहस्य प्रकृति की लय के रहस्य पर आधारित है। शब्दों की लहरों पर अधिकार और प्रकाश का प्रभाव भिन्न-भिन्न पड़ता है। कुछ शब्द प्राकृतिक कारणों से सुषम सुनार्दे देते हैं और कुछ कठिनता से सुने जाते हैं। शब्दमंडल में अनेक तरंगें उठती हैं, उनके प्रवाह का रूप भिन्न भिन्न ऋतुओं और समयों में भिन्न-भिन्न होता है। हमारे प्राचीन संगीताचार्यों ने प्रकृति का गहन अध्ययन किया था और वे प्रकृति के नियमों से भली भाँति परिचित थे। उन्होंने ध्वनि सबंधी गहन तथा गोपनीय रहस्यों का उद्घाटन किया और इस तथ्य का पता लगाया कि विशेष ऋतु तथा काल में विशिष्ट ध्वनियाँ विशिष्ट स्वर-समुदायों से एकता, अनुरूपता तथा सामंजस्य रखती हैं। और फिर उन्होंने प्रकृति के अनुरूप स्वरों को व्यवस्थित कर लिया। भारतीय संगीतज्ञों के मतानुसार रागों में कुछ ऐसे प्राकृतिक तथा स्वभावजन्य गुण होते हैं जो उन्हें विशेष ऋतु से संबधित करने हैं। अर्थात् संगीत में कुछ स्वर ऐसे होते हैं जिनकी प्रकृति तीक्ष्ण, तेजस्वी, उग्र तथा अग्निमय होती है। जिन रागों में इन स्वरों की प्रधानता या अधिकता होगी है वे अपनी प्रकृति से मेल खाते हुए समय में अर्थात् ग्रीष्म के मासों में गाए जाते हैं। इसके विपरीत जो राग जाड़े के मौसम में गाए जाते हैं उनमें उन स्वरों की प्रधानता तथा महत्व प्रदान किया जाता है जो शीतलता, उदासीनता आदि गुणों से युक्त होते हैं।

प्रत्येक राग विशिष्ट भावनाओं से संबधित होने के कारण अपना विशिष्ट वातावरण उपस्थित करता है। अतः प्रत्येक राग को उस वातावरण से संबधित विशेष समय पर ही गाया जाता है। उस काल का वातावरण शांत, सुन्दर, शीतल तथा आनन्दप्रद होना है, हृदय चिन्तामुक्त हो जाता है और सात्विक भावनाओं से परिपूर्ण रहता है। अतः उस समय ऐसे राग गाए जाते हैं जो भक्तिपूर्ण, ईश्वर की उपासना में संबधित, त्याग-परिपूर्ण, अचंचल तथा अतीव्र (धीमे) होते हैं। दुपहरी के वातावरण की तीव्रता के साथ रागों में भी चंचलता बढ़ती जाती है। दिन भर की थकान से व्यथित मनुष्य मध्याह्न-समय मनोरंजन तथा चित्त को प्रफुल्लित करने के लिए शृंगारमय वातावरण और शृंगारिक भावनाओं का आश्रय ग्रहण करता है अतः सध्याकालीन गाये जाने वाले रागों में शृंगार रस प्रधान हो जाता है। नीरव रजनी के अधिकार के साथ ही वातावरण में निस्तब्धता तथा भयानकता का संचार होने लगता है अतः इस समय जो राग गाये जाते हैं वे भयानक, रौद्र आदि रसों से संबधित होते हैं। स्वप्नों के ससार में विचरण करते हुए प्राणी नींद में मस्त सोते हैं। रात्रि व्यतीत हो चली है किन्तु विरहिणी के नेत्रों में नींद नहीं। उसकी वेदना और उसकी व्याध अश्रु वन कर निरंतर बहती ही जाती है। इस समय करुण रस प्रधान रागों का गायन हृदयस्पर्शी प्रतीत होता है। अतः प्राचीन आचार्यों ने प्रातः, मध्याह्न, सायं एवं रात्रि के तापमान वातावरण का अभ्यास करने के उपरान्त रागों के गायन-समय निश्चित किये हैं।

ऋतु तथा समयानुकूल गायन सिद्धांत का यह अर्थ कदापि नहीं कि अपने निश्चित

समय के अतिरिक्त राग अन्य किसी समय गाए ही नहीं जा सकते । समय के नियम को परिस्थितियों के अनुसार गिथिल कर देने की प्रथा पूर्वकाल से प्रचलित दिखाई देती है । संगीत-मकरन्द में कहा गया है —

विवाह समये दान-देवतास्तुति संयुते

अवलरागमाकर्ण्य न दोषो भैरवीं विना ॥^१

लोचन कवि ने अपनी रागतरंगिणी में कहा है —

दशदंडात्परं रात्रौ सर्वेषां गानमोरितम् ।

रंगभूमौ नृपाज्ञायां कालदोषो न विद्यते ॥^२

दर्पणकार ने भी कहा है —

यथोक्तकाल एवैते गेयाः पूर्वविधानतः ।

राजाज्ञया सदागेया नतु कालं विचारयेत् ॥^३

इनसे विदित होता है कि दशदंड रात्रि के उपरान्त (लोचन कवि के मतानुसार) विवाह, दान, देवतास्तुति, रंगभूमि तथा राजा की आज्ञा से किसी भी समय कोई राग गाया जा सकता है । यह भी कहा गया है कि कोई मोह या लोभ से असमय भी राग गा दे तो गुर्जरी रागिनी गा लेने से दोष का परिहार हो जाता है ।

किसी कवि ने कहा है —

नीकी पै फीकी लगे बिन अवसर की बात ।

जैसे वरनत युद्ध में रस रंग कष्ट न सुहात ॥

ठीक यही हाल रागों का है । प्रत्येक राग अपने लालित्य में अद्वितीय है किन्तु अपने नियमित समय के विपरीत गाये जाने पर वही राग अत्यधिक कर्णकटु प्रतीत होने लगता है । ऊपःकाल में भैरवी के स्वर अत्यधिक मधुर प्रतीत होते हैं । रात्रि में उसकी क्या आवश्यकता । रात्रि में तो विहाग का स्वर ही उचित है । रात्रि में भैरवी को गाते मुन उर्दू-गायन का यह और स्मरण हो आता है —

शिकवा करते हो तुम सुहाग के वक्त ।

भैरवी गाते हो तुम विहाग के वक्त ॥

१. संगीत-मकरन्दः, नारद, सम्पादक मंगेश रामकृष्ण तेलंग, संगीताध्याये तृतीयः पादः

पृ० १६

२. राग-तरंगिणी, लोचन, पृ० १३

३. संगीत-दर्पण, दामोदर, पृ० ७६, श्लोक संख्या २६

समय विशेष में राग विशेष के गाने जाने से चित्त पर अधिक प्रभाव पड़ता है । आज के युग में यद्यपि योरोप के कतिपय पंडितों तथा हमारे देश के भी कुछ विद्वानों का मत है कि समय के नियम को स्थापित करने में कोई अर्थ नहीं है किन्तु हमारे प्राचीन संगीताचार्यों ने समय-सिद्धांत का प्रतिपादन किया है । संगीत-मकरन्द में तो यहाँ तक कहा गया है कि "रागों को असमय गाने से उनकी हत्या हो जाती है तथा जो उनको सुनता है वह दरिद्रता को प्राप्त हो जाता है और उसका नाश हो जाता है" ।^१ तरंगिणीकार ने भी रागों के समया-नुकूल गाने का समर्थन करते हुए कहा है कि समय के उपयुक्त गीत गाने से वह मधुर प्रतीत होता है ।^२

राग की प्रकृति, गुण तथा प्रभाव

संगीत की राग-रागिनियों के रस भाव तथा समयानुकूल गायन में वह आश्चर्यजनक शक्ति निहित है जो ससार के सजीव और निर्जीव पदार्थों, जड़ तथा चेतन दोनों में परिणाम (Change) उत्पन्न कर एक निश्चित कार्य करने तथा विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करने में समर्थ होती है । गायनाचार्य प० विष्णुदिगम्बर जी ने रागों के कार्यों के विषय पर विचार करते हुए कहा है — "रागों के कार्यों के विषय में जो प्रवाद है उन्हें असम्भव नहीं कहा जा सकता । गान-वाद्य करते समय किबाड़ के बाँच लटकते हुए मैंने स्वयं देखा है । बाद्यों में पचीसो तार होते हैं, जो तार मिले हुए होते हैं वह एक दूसरे से दूर होने पर भी एक को छेड़ने से दूसरे हिल जाते हैं पर बिना मिला हुआ निकट वाला तार नहीं हिलता । पेड़ों पर तो गान का स्पष्ट प्रभाव पड़ता है । इसकी सत्यता विज्ञानाचार्य श्री जगदीशचन्द्र बोस आदि बतला सकेंगे । दीपक राग के विषय में जो प्रवाद है उसका प्रत्यक्ष प्रमाण नहीं मिलता पर इतना कहा जा सकता है कि बिना घर्पण के ध्वनि नहीं हो सकती । जहाँ घर्पण है वही ध्वनि है और जहाँ घर्पण और ध्वनि है वहाँ अग्नि भी है ।"^३

प्रसिद्ध सितारवादक प० रविशंकर भी सितार के द्वारा संगीत के कार्यों तथा प्रयोगों की सफलता का विवरण देते हुए कहते हैं — "हाँ, कभी-कभी सितार के प्रभावशाली आलाप व गतों के द्वारा निद्रा का आ जाना, कृष्ण रस का संचार होकर आँसू ढलकना और शिथिलता तथा उसके बाद छाति देखने में आई है ।"^४ रसभाव तथा समयानुकूल

१ रागवेत्ता प्रगानेन रागाणाम् हिंसकी भवेत् ।

य स शृणोति स क्षास्त्रि च नश्यति सर्वदा ॥

संगीत-मकरन्द, नारद, तृतीयपाद, पृ० १५

२ यथा काले समारब्ध गीत भवति रज्ज्वम् ।

अतः स्वरस्य नियमाद्वायेऽपि नियमः कृतः ॥

राग-तरंगिणी, लोचन, पृ० १३

३ माधुरी, दिसम्बर १९२७, पृ० ७०३

४ संगीत, अप्रैल १९५३, संगीत साधको से अंटे, प० रविशंकर, पृ० ३४२

गायन की महत्ता के कारण ही भारतीय संगीत के अन्तर्गत कुछ राग-रागिनियों को विशेष गुणों, प्रभाव, माधुर्य तथा आकर्षण से सम्बद्ध माना गया है । उदाहरणस्वरूप —

- (१) दीपक राग के गायन से अग्नि प्रज्वलित हो जाती है ।
- (२) मेघ राग के गायन से वृष्टि होने लगती है ।
- (३) मालकोश राग के प्रभाव से पत्थर पिघल जाता है ।
- (४) हिंडोल राग के गायन से झूला स्वतः हिलने लगता है ।
- (५) सारंग राग को सुनकर पशु मुग्ध हो जाते हैं ।
- (६) टोड़ी राग से आकर्षित होकर हिरन चले आते हैं ।
- (७) रामकली राग को सुनकर कोयल कुदुक्ने लगती है ।
- (८) वसंत राग के गायन से पुष्प विकसित हो जाते हैं ।
- (९) श्री राग के गायन से शुष्क वृक्ष हराभरा हो जाता है ।
- (१०) सोहनी को सुनकर मनुष्य के नेत्रों से अश्रु प्रवाहित होने लगते हैं ।
- (११) नट राग के गायन से मनुष्य में वीर रस का संचार किया जा सकता है ।
- (१२) भैरव राग के गायन से मनुष्य की चंचल प्रकृति भक्तिनिष्ठ हो जाती है ।
- (१३) जोगिया के गायन द्वारा सांसारिक वासनामय प्रवृत्ति वैराग्य में परिवर्तित हो जाती है ।

यद्यपि आधुनिक युग के अधिकांश विद्वान् संगीत की इन विशेषताओं, गुणों तथा प्रभावों को कपोल कल्पना एवं किंवदन्ती मात्र मानते हैं किन्तु वास्तव में रागों की यह समस्त निर्धारित रूपरेखा रागों का पूर्णतः अलंकारिक रूप मात्र ही नहीं है वरन् जैसा कि विष्णुदिगम्बर तथा पं० रविशंकर जी के भी ऊपर दिए गए विचारों से प्रगट होता है, रागों के रसभाव तथा समयानुकूल गायन से कुछ निश्चित प्रभाव अवश्य उत्पन्न किए जा सकते हैं ।

पूर्व पृष्ठों के रस, राग और सिद्धांत तथा रागों की प्रकृति, गुण और प्रभाव आदि की विशेषताओं के आधार पर आगे के पृष्ठों में कृष्णभक्तिकालीन कवियों के संगीत-ज्ञान की समीक्षा की जायगी । हमें देखना होगा कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में राग का निर्देश, पदों के रसों, भावों तथा समय के अनुकूल किया गया है अथवा नहीं । कवि रागों के विशेष गुणों तथा प्रभाव आदि से परिचित है कि नहीं । समय-सिद्धांत की विवेचना दो रूपों में की जायगी —

वाह्य आधार—वार्ता साहित्य में कुछ कवियों के वर्णन में उनके कुछ पदों के गायन-समय का उल्लेख किया गया है । ऐसे प्रसंगों के उद्धरण ले कर यह देखेंगे कि उस समय जिन रागों को उन कवियों ने गाया है वह समय-सिद्धांत की कमीटी पर खरे उतरते हैं अथवा नहीं ।

आन्तरिक आधार-टुप्पणभक्तिनालीन कवियों के पदों में राग का निर्देश पदा में वर्णित भावों के समय तथा पद में उल्लेख किए गए समय के अनुकूल है अथवा नहीं। पद में जिस समय अथवा जिस समय के भावा का प्रकाशन किया गया है वह उस राग के समय से साम्य रखता है कि नहीं।

सूरदास

सूरदास जी साम्प्रतीय संगीत में पारंगत थे। उपर्युक्त घातावरण की सृष्टि के लिये वे रागों की प्रकृति के अनुकूल भावों की रचना करने थे अथवा भावों के अनुकूल प्रकृति वाले राग में उसे गाते थे। साहस्यह अकबर द्वारा अपना यग वर्णन करने के आग्रह पर सूरदास ने जो पद गाए थे वे वार्तावार के अनुसार राग केदारा में हैं।^१ केदारा एक प्राचीन राग है। यह औडुव-याडव जाति का राग है। अतः इसके आरोह में 'रे', 'ग' ये दो स्वर व्रजित हैं और अवरोह में 'ग' दुर्बल तथा वक्र रहता है। केदारा में कोमल और तीव्र दोनों मध्यमों का प्रयोग होता है। शेष सब शुद्ध स्वर सगते हैं। इसके अवरोह में कभी-कभी कोमल 'नी' का भी प्रयोग होता है। इसमें कोमल 'म' बादी और 'सा' सवादी स्वर हैं।^२ कोमल 'नी' के प्रयोग से राग में गभीरता आ जाती है। आरोह में 'रे' तथा 'ग' स्वरों के व्रजित होने के फलस्वरूप 'सा' से सीधे 'म' पर जाना पड़ता है। 'स' से 'म' पर चढ़ाव और 'प' तक जाने में स्वरों में एक विधाव रहता है। विधाव की गभीरता के कारण राग में तन्मयता का अनुभव होता है। शुद्ध रूप से गाने के लिए गायक को राग के स्वरों के

- १ "सो यह बिचार के बैसाधिपति ने सूरदास सों कही, जो श्री भगवान ने मोको राज्य दियो है सो सगरे गुनीजन मेरो जग गावत है सो तिनको में अनेक द्रव्यादिक बेट हों। तासो तुमहू गुनी हो सो तुमहू मेरो कछू जस गावो। सो तिहारे मन में जो इच्छा होय सो मोगि लेहु। सो यह बैसाधिपति ने कह्यो। तब सूरदास जी ने यह पद गायो—

राग केदारी — "नाहिन रह्यो मन में ठौर"।

८४ वृष्णधन की वार्ता, (अष्टसहस्र की वार्ता प्रसंग), स० द्वारिकादास परोल, पृ० १५

- २ केदारस्त्वभिर्वाणितो रिगनिर्घंस्तीव्रं सवाप्तकृतो।

आदी कोमल मध्यमो भवति सवादी च षड्वस्वर ॥

तीव्रोपि श्वचिदत्र मध्यम इहारोहे रिगो व्रजितो।

माने च प्रथमे निशामु मधुर बीजारवंगीयते। रागकल्पद्रुमादुर, पृ० १७

द्विमस्तीव्रान्यको मशि आरोहे रिगव्रजित।

श्वचित्कोमलनिर्घमि केदार, प्रथमे निगि ॥ रागचन्द्रिका, पृ० ८

समो मपो धपो मश्च पधो पमी पमी रिसो।

केदार माशको राग्या आरोहे रिग दुर्बल ॥ अभिनवरागमजरी, पृ० १४

मध्यम द्वं तीवर सवही आरोहत रिग हान।

सम सवादी दितें केदारा पहिचान ॥ रागचन्द्रिकासार, पृ० ११

साथ एकाकार हो जाना पड़ता है । समस्त वंधनों को त्यागकर गायक केदारा के स्वरों में खो जाता है । कवि सूर का पद भी तो इसी भाव का है । कवि भगवान् में तन्मय हो चुका है । कृष्ण के साथ एकाकार हो जाने के उपरान्त कवि के हृदय में अन्य भाव आता ही नहीं और तब वह तन्मय हो कर केदारा के स्वरों में गा उठता है —

राग केदारा

नाहिन रह्यो मन में ठौर ।

नंदनंदन अछत कैसे आनिये उर और ?

चलत, चितवत, छीस जागत, सपन सोवत राति ।

हृदय तै वह मदन मूरति, छिन न इत-उत जाति ॥

कहत कथा अनेक ऊधौ, लोभ लाभ दिखाय ।

कहा कहौं, चित प्रेम पूरन घट, न सिंधु समाय ॥^१

पद के भाव को देखते हुये राग केदारा अत्यधिक उपयुक्त है । तीव्र मध्यम तथा कोमल निपाद के कण ने कवि के हृदय की उस वेदना, करुणा और टीस को भी व्यक्त कर दिया होगा जो अकबर के नर-प्रशंसा करने के आग्रह से उत्पन्न हुई होगी । रागिनी केदारा का जो चित्र उपलब्ध हुआ है उसमें वियोग की भावना चित्रित की गई है ।^२ केदारा को एक वियोगी के रूप में अंकित किया गया है जिसे विरह-वेदना की तीव्रता में कुछ भी मधुर नहीं लगता । अकबर के आग्रह के कारण कवि सूर को भी उन तक आना पड़ा किन्तु प्रियतम की स्मृति क्षण-क्षण में उन्हें विचलित कर देती है । विरह की अनुभूति के कारण व्याकुल, व्यथित उनके हृदय को, सांसारिक प्रलोभन सांत्वना नहीं दे पाते । लोक-मर्यादा की कठोर कड़ियाँ उनकी विचलित सिसकियों को बाँध नहीं पाती और तब सबकी उपेक्षा करते हुए सूर उपयुक्त भावों को प्रकट कर देने वाले राग केदारा के स्वरों में अपने हृदय को खोल कर रख देते हैं । वास्तव में सूर के पद में भक्ति की साधना तो है ही साथ ही स्वर की भी परम साधना है । जैसा शुद्ध भावनामय पद है वैसा ही तन्मयकारी इनका संगीत भी है ।

सूरदास स्वभावतः ही उत्कृष्ट गायनाचार्य थे । इसी कारण उनके पदों में रस-राग के सिद्धांत का सुन्दर पालन देख पड़ता है । श्री राम का युद्ध,^३ केशी-वध,^४ कुचलया-वध,^५

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० द्वारिकादास, पृ० १५

२. रागिनी केदारा, चित्र सं० १,

३. सूरसागर, (पहला खंड), नवमस्कंध, पृ० २१८

४. वही, दशमस्कंध, पृ० ७४४

५. वही, (तृतीय खंड), पृ० १२६८

हस्ती-वध,^१ मुदक्षिण-वध,^२ द्विविद-वध,^३ जरासघ-वध,^४ शात्व-वध,^५ दन्तवक्र-वध,^६ लक्ष्मण-युद्ध-गमन^७ प्रमगो में कवि ने नट, कान्दरा और मारु राग-रागिणियों को अपनाया है । उदाहरणस्वरूप देखिये -

कस के अत्याचारों से पीड़ित जनता को त्राण देने के लिये कृष्ण ने वीर रूप धारण किया है । मल्लो को पराजित करके, कुबलयापीड का वध कर कस के पापों का तिरोधान करने के लिए कृष्ण रणभूमि में उसकी ओर अग्रसर हो रहे हैं । कृष्ण की आकृति और धैर्यभूषा वीर रस की पूर्णतः अवतारणा कर रही हैं । उनके कमल नयनों में आज क्रोध की अरुणाई झलक रही है । भौंहें ही धनुष हैं और ललाट पर सुतोम्रित तिलक बाण के सदृश झोख रहा है । श्याम शरीर पर पीन वस्त्र ऐसे प्रतीत होते हैं मानो काले बादलों के मध्य विद्युत् हो । हिलते हुये कानों के कुडल बिजली की भाँति धमक कर वातावरण को और भी अधिक भयानक बना रहे हैं । सूरदास कृष्ण की इस वीर आकृति का वर्णन नट-राग में करते हैं -

नट

नवल नव-नवन रणभूमि राजें ।

श्याम तन, पीत पट मनो धन में तडित और के पल भार्य बिराजें ॥

लवन कुडल झलक मनो खपला धमक, दृग अवन कमल दल से बिसाला ।

भौंह सुबर धनुष, धान सम सिर तिलक, केस कुचित सोह भृग माला ॥

कुबलया मारि खानूर मुष्टिक पटक वीर होइ कथ गम-वत धारे ।

जाइ पहुँचे तहाँ कस बँठनी जहाँ, गए अवसान प्रभु के निहारे ॥^८

नट रागिनी बीरता, साहस तथा उत्साह का सृजन करती है ।^९ यह मनुष्य की वीर और ओजस्विनी प्रवृत्ति की प्रतीक है । नट की आकृति युद्ध-भूमि में धनुजों को पराजित

१ सूरसागर, पहला खंड, पृ० १३०१

२ वही, पृ० १६७५

३ वही, पृ० १६७६

४ वही, पृ० १६७६

५ वही, पृ० १६८३

६ वही, पृ० १६८६

७ वही, नवमस्कंध, पृ० २३६

८ सूरसागर, काशी नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित, (द्वितीय खंड), दशम स्कंध, पृ० १३१०, पद स० ३६६६

९ "Nut excited valour" Sangit of India, Atiya Begum, Page 60

करते हुए एक वीर नायक के रूप में अंकित की जाती है ।^१ नट रागिनी का जो चित्र^२ प्राप्त हुआ है उसमें भी वीर रस के उपयुक्त वातावरण को चित्रित किया गया है । वीर योद्धा को उत्साहित होकर अपने शत्रुओं से लड़ते तथा पराजित करते हुए दिखाया गया है । नट रागिनी में निहित इस वीर रस की भावना के कारण ही मूर ने अपने वीर रस के पद में नट रागिनी की अवतारणा की है ।

जरासंध वध के प्रसंग में कवि कहता है —

मारु

कंस खल दलन, रन राम रावन हनत, दीन दुख हरन गज सुखकारी ।
नृपति चहुँ देस के बंदि जरासंध के, रैन दिन रहत जिय दुखित भारी ॥
तुनी जडुनाथ यह बात जय पयिक तै, धर्म सुत के हृदय यह उपाई ।
राजसू जज्ञ कौं कियो आरंभ मै, जानि कै नाथ तुमको सहाई ॥
भीम अरजुन सहित विप्र कौं रूप धरि, हरि जरासंध सौं जुद्ध माँगी ।
दियो उन पै कह्यो तुम कोऊ राजसी फपट करि विप्र कौं स्वांग स्वांगी ॥
हरि कह्यो भीम अरजुन दोऊ चुभट ये, कृष्ण मै देखि लोचन उधारी ।
वचन जो कह्यो प्रतिपाल ताकी करौ, कै सभा माँहि पत जाहु हारी ॥
पार्थ तुम नहीं समरत्य नम जुद्ध कौं, भीम सौं लरौ यह कहि सुनाई ।
बीस ओ सप्त दिन यौं गदाजुद्ध कियो, दोउ बलवंत कोउ लियो न जाई ।
स्याम तून चीरि दिखराइ दियो भीम कौं, भीम तव हरपि ताकी पछारचौ ।
जरा जरासंध की संधि जोरचौ हुती, भीम ता संधि कौं चीरि डारचौ ॥
नृपति कौं छोरि सहदेव कौं राज दियो, देव नर सकल जय जय उचारचौ ।
सूर प्रभु भीम अरजुन सहित तहाँ तैं, धर्म सुत देस कौं पुनि सिधारचौ ।^३

मारु रागिनी का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें वीर रस तथा वीर वेपभूषा का चित्रण किया गया है ।^४ वीर रस से परिपूर्ण होने के कारण ही उक्त पद का गायन कवि ने वीर रस की रागिनी मारु में किया है ।

1. "Nat—This melody is a symbol of the heroic and martial spirit in man. Although a female melody it is depicted as a hero fighting in battle and decapitating his enemies."

The Laud Ragamala Miniatures, Stooke and Khandelvala, Page 34

२. नट-रागिनी, चित्र सं० २

३. सूरसागर (द्वितीय खंड), पृ० १६८१-८२, पद सं० ४८३३

४. मारु-रागिनी, चित्र सं० ३, पृ० ३२४

कान्हूरा वीर रस की रागिनी है। कान्हूरा का जो चित्र मिला है उसमें भी वीर भावों का प्रदर्शन किया गया है।^१ सूरदास जी कुन्जलयावध के प्रसंग में वीर रस का वर्णन कान्हूरा में करते हैं जो रस-राग के सिद्धांत के अनुसार उचित है—

कान्हूरी

सुनहि महावत बात हमारी ।
घार-घार सबधन भाषत, सेत नहि ह्यां तै गज टारी ॥
मेरो कह्यो मानि रे मूरख, गज समेत तोहि डारौ मारी ।
झारे खरे रहे हे बबके, जनि रे गर्व करहि जिय भारी ॥
ग्यारी बरि गयद तू अजहूँ, जान बेहि कं आपु सँभारी ।
सूरदास प्रभु कुट्ट निबदन, घरनी भार उत्तारनकारी ॥^२

रस और भावों के साथ ही सूरदास ने भारतीय मगीत के समय सिद्धांत का भी विचार रखा है। प्रातःकाल का वर्णन कवि ने प्रातःकालीन गाए जाने वाले रागों तथा सायंकाल और रात्रिकालीन वर्णन क्रमशः सध्या तथा रात्रि के समय गाए जाने वाले रागों में किया है।

दिवस का आगमन हो गया है, चन्द्रमा की किरणें धूमिल हो गईं और तारे तेजहीन हो गये हैं, रवि को उदित जान कर मुगें बोलने लगे हैं, कुमुदिनी सकुण्ठित हो गई है और कमल विवसित होकर हाम्य कर रहे हैं, भ्रमर पराग और मकरन्द पर श्रीटा कर रहे हैं, मारियाँ मंगलगान करने लगी हैं किन्तु कृष्ण अभी सो ही रहे हैं। सूर का मातृ हृदय अपने बन्धैया को जगाने के लिए व्याकुल हो जाता है और तब वे प्रातःकाल गाए जाने वाले राग विलावल^३ के स्वरों में गा उठते हैं—

राग विलावल

जागिए ब्रजराज कुँवर कमल कुसुम फूले ।
कुमुद बृद संकुञ्चित भए, भुगलता भूले ।
तमचुर खग रोर सुनहु, बोलत बनराई ।
रामति गो खरिखनि में, बछरा हित घाई ।

१ रागिनी काहूरी, चित्र स० ४,

२ सूरसागर, (द्वितीय खंड), पृ० १२६८, पद स० ३६७०

३ सगीत मरकन्द, पृ० १५, सगीत दर्पण, पृ० ७७५, सगीत पारिजात, पृ० ६२

वेलावली मायशुद्धा गसवादिघवादिनी ।

गनिवक्त्रा तथा पूर्णा प्रातरेव हि गीयते ॥ रागचन्द्रिका, पृ० ३

सरी गयो पयो निषो निषो पयो गयो रिसो ।

शुद्ध वेलावली घाशा गेया प्राहणे मनोहरा ॥ अभिनवरागप्रजरी, श्लो० २६

विष्णु नलीन रवि प्रकाश गावत नर नारी ।

सूर स्याम प्रात उठौ, अंबुज-कर-धारी ॥^१

कलेवा-वर्णन कवि प्रातःकाल राग भैरव^२ तथा विलावल में करता है । यथा —

राग भैरव

उठिए स्याम कलेऊ कीजै । मनमोहन मुख निरखत जोजै ॥^३

तथा —

राग विलावल

कमल नैन हरि करौ कलेवा ।

नाखन रोटी, सब जम्पौ दधि, भाँति-भाँति के मेवा ॥^४

प्रातःकाल दधि-मंथन का वर्णन कवि ने राग विलावल तथा आसावरी^५ में किया है जो समय के उपयुक्त है ।

राग विलावल

प्रात समय दधि नथति जसोदा अति सुख कमल नयन गुन गावति ।^६

तथा—

राग आसावरी

(एरी) आनंद सौ दधि नथति जसोदा धनकि नथनियाँ धूम ।^७

यहाँ तक कि सूरदास ने कृष्ण की बाल-क्रीड़ाओं तक में समयानुकूल रागिनियों की सृष्टि की है । कृष्ण की प्रातःकाल की श्रृङ्गा का चित्रण कवि ने प्रातःकाल के विलावल राग में किया है—

राग विलावल

श्रीकृत प्रात समय दोउ बीर ।^८

१. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशम स्कंध, पृ० ३२६, पद सं० ८२०

२. संगीत-मकरन्द, पृ० १५; संगीत-दर्पण, पृ० ७६; संगीत-पारिजात, पृ० ६२

सगौ नपौ घपौ नगौ रिगौ नपौ नगौ रिसौ ।

भैरवी नित्यपूर्णः स्याद्धैवतांशः प्रभातगः ॥

अभिनवराग मंजरी, पृ० १६, छं० सं० ७५

३. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३३२, पद सं० ८२६

४. वही, पृ० ३३२, पद सं० ८३०

५. रागतारंगिणी, लोचन —

“इसके गाने तथा बजाने का समय दिन का दूसरा प्रहर है ।”

संगीत-कौमुदी, (पहला भाग), निगम, पृ० १०७

६. सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३११, पद सं० ७६७

७. वही, पृ० ३११, पद सं० ७६५

८. वही, पृ० ३१५, पद सं० ७६६

कृष्ण अब बड़े हो गये हैं। गोप सखाओ के साथ कान्हा भी वन में गाय चरान जाते हैं। दोपहर हो जाने पर बट-वृक्ष की छाँह में कृष्ण तथा गोप-मवाल धीन धीन कर दूध-फन आदि खा रहे हैं। सूरदास दोपहर का यह वर्णन राग सारंग में करते हैं -

राग सारंग

रवात मडली में बैठे मोहन बट की छाँह, दुपहर बेरिया सखानि सग लीने ।
एक बूध, फल एक भगरि चवेना सेत, निज-निज कामरी के आसननि कीने ॥
जैवतऽच गावत हँ सारों की तान कान्ह, सखनि के मध्य छाक संत कर छीने ।
सूरदास प्रभु को निरखि, सुख रीझरीझि, सुर सुमननि धरपत रस भीने ॥^१

सारंग राग दोपहर में गाया जाता है।^१ इसी कारण सूर ने भी उक्त पद में दोपहर के समय का छाक-वर्णन सारंग में किया है। पद के वर्णन से ज्ञात होता है कि कृष्ण खाते-खाते सारंग राग भी गाने जा रहे हैं। दोपहर के समय कान्हा के मुख से सारंग राग गवाकर सूर ने समयानुकूल राग-गायन को विशेष महत्व प्रदान किया है।^२

इसी प्रकार अपने पदों में समय-सिद्धांत का ध्यान रखते हुए सूरदास गो-मद-रज से मज्जित आनन लिए सध्या समय घेनु चराकर लौटते हुए कृष्ण की सुपमा का वर्णन सायंकारीन राग गौरी^३ में करते हैं -

राग गौरी

बन तें आवत धेनु चराए ।
सध्या समय साँबरे मुख पर गोपद रज लपटाए ।^४

जहाँ कवि ने कलेवा-वर्णन बिलावल तथा भैरव आदि प्रातःकालीन रागों में किया है वहाँ वह रात्रि के समय बियारी का वर्णन रात्रिकालीन गायने जाने वाले राग बिहागरी^५, कान्हारा^६ तथा केशरा^७ में करना भी नहीं भूलता -

१ सूरसागर, पृ० ४२०, पद सं० १०८५

२ सगीत-पाणिजात, पृ० ६३। राग तरंगिणी, लोचन,

"At noon exactly Sarang is played It is a bright melody"

Sangit of India, Atiya Begum, Page 58

३ राग-तरंगिणी, लोचन, सगीत-दर्पण, पृ० ७६

४ सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ४०१, पद सं० १०३५

५ सगीत मुद्रा, पृ० १३

६ हिंदुस्तानी सगीत-पद्धति क्रमिक पुस्तक मातिका, चौथी पुस्तक, पृ० १६,

सगीतमुद्रा, पृ० ३

७ राग-तरंगिणी, लोचन, सगीत-दर्पण, पृ० ७६

राग विहागरी

कमल नैन हरि करौ बियारी ।

लुचुई लपसी, सद्य जलेवी, सोइ जेवहु जो लगै पियारी ॥^१

राग कान्हरो

सूर स्याम कछु करौ बियारी पुनि राखो पौढ़ाइ ।^२

राग केदारो

चलो लाल कछु करौ बियारी ।

रचि नाहीं काहू पर मेरी तू कहि भोजन करौं कहारी ॥^३

रात्रि हो गई है । गगन पर चन्द्र अपनी धवल ज्योत्स्ना विकीर्ण कर रहा है । कृष्ण अभी छोटे ही तो है । चाँद को खिलौना समझ कर लेने के लिए भचल उठते हैं । मूर कृष्ण की इस बाल छवि पर मुग्ध हो जाते हैं और तत्काल रात्रि के समय कृष्ण के हठ को चित्रित करते हुए रात्रिकालीन राग केदारो में गा उठते हैं —

राग केदारो

मैया, में तो चंद-खिलौना लेहों ।

जहों लोटि धरनि पर अवहों तेरी गोद न ऐहों ।^४

आश्विन की पीयूष वर्षिणी पूर्णिमा की रासलीला जो मूर-जीवन का पाथेय बन गई थी उसका वर्णन करता हुआ भक्त गायक कहता है —

राग अड़ाना

मोहन लाल के संग ललना यों सोहें ज्यों तमाल ढिग तरु सुभ सुमन जरद फौ ।

वदन अनूप काँति नीलाम्बर इहि भाँति, नवघन बीच ससि मानहु सरद फौ ॥

मुक्तालर तारागन, प्रतिविम्ब बेसरि कौं, चूने मिलि रंग जैसै होत है हरद फौ ।

सूरदास प्रभु मोहन मोहन छवि वाढ़ी मँटति निरखि दुख मन के दरद फौ ॥^५

मूरसागर के प्रसंग से ज्ञात होता है कि शरद-पूर्णिमा की रात्रि में रामनृत्य हो रहा है । आकाश में तारे और चन्द्र ग्विल रहे हैं । ऐसे समय में मँटलाकार नृत्य करते हुए श्याम वर्ण वाले कृष्ण के साथ गौरवर्णा गोपियाँ ऐसी मुशोभित होती हैं मानों बादलों के मध्य चन्द्र

१. मूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ३३८, पद सं० ८४५

२. वही, पृ० ३३७, पद सं० ८४४

३. वही, पृ० ३४२, पद सं० ८५८

४. वही, पृ० ३२७, पद सं० ८११

५. वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६८

उदित हो गया हो । मुक्ता को लरें ही तारे बन गई हैं । सम्पूर्ण पद रात्रिकालीन भावों से युक्त है । अतः कवि के द्वारा प्रस्तुत पद का गायन रात्रिकालीन राग अढाना^१ में करना उचित ही है । ऊपर किए गए विवेचनात्मक अध्ययन से यह प्रकट होता है कि मूरदास जी ने अपने पदों में जिस समय का वर्णन किया है उसी के अनुकूल समय वाले रागों का सृजन किया है । वार्ताकार के कथन से इस तथ्य की भी पुष्टि हो जाती है कि मूर ने जिस समय जो पद गाया उसी के अनुकूल राग भी चुना । वार्ता में एक प्रसंग दिया है—“और एक समय श्री गोकुल से परमानन्द आदि सब वैष्णव दम पद्रह मूरदास जी से मिलिवे को और श्री गोवर्द्धन नाथ जी के दरसन को आये । सो सेन आरती के दरसन करि मूरदास जी के पास आये । तब मूरदास जी ने सगरे वैष्णवन को बहोत आदर सन्मान कियो और ताही समय कीर्तन गायो ।

राग कान्हरो

- (१) हरि सग छिनक जो होई ।
- (२) प्रभु जन पर प्रसन्न जब होई ।
- (३) हरि के जन की अति ठकुराई ॥

राग हमीर

- (१) जा दिन सत पाहुने आवें ।^२

राग कांहरा तथा हमीर^३ दोनों ही रात्रिकाल में गाए जाने वाले राग हैं । वार्ता से स्पष्ट है कि मूर ने इन पदों को राधन-आरती के उपरान्त रात्रि में ही गाया था । अतः मूरदास का उस समय इन रागों का गाना सामयिक था ।

एक अन्य स्थल पर वार्ताकार लिखता है—“ता पाछे चौथे दिन न्हाय के मूरदास जी प्रातः काल मंगला के दरसन को गये । तब मूरदास जी अपने मन में विचारे जो देखो या

१ राग-तरंगिणी, लोचन—

रागो ऽङ्गाण प्रसिद्धो मृदुनिगमयुतस्तीव्रपस्ती वरिरच ।

तारः षड्जोऽन बादी सहचरति सदा पञ्चमो मध्यस्तम् ॥

आरोहे दुर्बलो लो भवत् इह धगो ध मृदु केचिदाहु ।

कर्णाटस्थैव भेद सरसमुमधुर गीयतेऽसौ निशीथे ॥

रागकल्पद्रुमाकुर, पृ० २२

मपौ धसौ धनो पञ्च मपौ गमौ रिसौ तथा ।

तार षड्जाशक्वोऽङ्गुहाणो रात्र्या तृतीययामके ॥

अभिनवरागभञ्जरी, पृ० २८ छ० १६०

२ ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० परोल, (अष्टसप्तान-वार्ता प्रसंग), पृ० २५

३ सगीत-सुधा, पृ० १६

वनियाँ को तीन दिन भये परंतु दरसन कों नाही गयो । तासों आज जो यह न चले तो याकी भय दिखावनो और दरसन करावनो । यह विचारि के मूरदास जी वा वनियों के पास आय के कही जो तीन दिन बीत चुके मोकों फिरते परितु दरसन कों नाही चलयो जो आज तो चल । तब वा वनियाँ ने कही जो कछू वोहनी करि सिंगार के दरसन करूँगो । तब मूरदास जी वा वनियाँ सों कही जो अब तो मैं तेरी बात सगरे वैष्णवन मे प्रगट करूँगो । जो यह वनियाँ झूठो बहोत हैं सो फवहूँ याने श्रीनाथ जी को दरसन नाही कियो और यह वैष्णव हूँ नाही है । अब तें पास कोई वैष्णव सोदा लैन आवेगो तो मैं तेरे दोहा, चौपाई, पद कुटिलता के कराके वैष्णवन को सुनाऊँगो । सो या भाति कहिके भैरव राग में एक पद गायो ।

राग भैरव

आज काम कालि काम परसों काम करनो ।

‘सो यह पद मूरदास जी ने वा वनिया कों बाही समय कीर्तन करिके मुनायो’ ।^१

वार्ताकार के कथन से यह ज्ञात होता है कि मूरदास ने राग भैरव के इस पद को मंगला के दर्शन करने के लिए जाते हुए गाया था । मंगला का समय प्रातः ५ वजे ७ वजे तक माना जाता था ।^२ अतः मूरदास ने इस पद को प्रातः ५ से कुछ पूर्व ही गाया था । भैरव राग प्रातः काल गाया जाता है । अतः कवि का उस समय राग भैरव गाना उचित है ।

मूर-साहित्य पर एक विहंगम विवेचनात्मक दृष्टि डालने के उपरान्त निश्चित रूप से यह कहा जा सकता है कि कवि ने सर्वत्र रस, भाव और समय का ध्यान रखते हुए संगीत की रचना की है । मूरदास से पूर्व और उनके पश्चात् के न जाने कितने भक्तों ने मूरदास की ही भाँति अपनी वाणी के विलास से भगवान का यगगान किया है, न जाने कितनों ने तानपूरे सँभाल कर मंदिरों को अपने संगीत के स्वरों से गुंजायमान कर दिया है किन्तु आज उनकी क्षीण प्रतिध्वनि मात्र ही मुनाई पड़ती है । बहुता की वाणी नीरवता में लीन हो चुकी है । मूरदास ही ऐसे हैं जिन्होंने अमरत्व प्राप्त कर लिया है । समय के साथ ही उनकी वाणी भी तीव्र होती जाती है । इसका कारण यही है कि मूर ने राग-रागिनियों के रस-भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पा कर तदनुसार और तदनुकूल गीत-पद्य का चुनाव किया है । कवि ने तत्कालीन प्रचलित शास्त्रीय संगीत के रागों में जो पद गाये हैं उनके शब्द, अर्थ, भाव और रस और रागों तथा रागिनियों के रूप, रस और भाव के साथ संचादित हुए हैं । इसी गुण के कारण मूर का काव्य और संगीत मानव-जीवन के साथ एकाकार हो गया है । मूर की प्रतिभा ने काव्य और संगीत का इतना सुंदर समन्वय किया है कि वह काल की कठोर दीवारों को धेक्कर आज भी अपना स्वर मुन्वरित कर रहा है और सदैव करता रहेगा । महाकवि के स्वरों को विज्व कैसे भुला सकता है ।

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० परीक्ष, (अष्टसंख्यान-वार्ता), पृ० २३-२४

२. देखिए, प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

परमानन्ददास

परमानन्ददास ने अपने पदों में रागों के अनुकूल ही भावों की गृष्टि की है। कवि का निम्नलिखित पद अवलोकनीय है—

राग गौरी

या हरि की संदेश न आयो
बरस मास दिन बीतन लागे, बिन दरसन दुख पायो ॥
घन गरज्यो पावस ऋतु प्रकटी, छातक पीउ सुनायो ।
मत्त मोर बन बोलन लागे, बिरहिन बिरह सुनायो ॥
राग मल्हार सह्यो नहि जाई, काहु पथिकहि गायो ।
'परमानन्द' कहा कीजै, कृष्ण मधुपुरी छायो ॥^१

'राग मल्हार' वरसात में विशेष रूप से गाया जाता है।^१ कवि ने पद में पावस ऋतु का ही वर्णन किया है। इस कारण यद्यपि कवि ने स्वयं इस पद को गौरी राग में गाया है किन्तु इस बात का स्पष्ट उल्लेख कर दिया है कि ऐसे पावस के दिनों में कोई राही मल्हार राग गा रहा है। प्राप्त चित्र^२ तथा संगीत-ग्रंथों^३ के वर्णन से स्पष्ट है कि राग मल्हार आनन्द, हर्ष, प्रेम तथा शृंगार का प्रतीक है। इसी कारण राही पथिक काले बादलो तथा वरसाती बूंदों के मध्य आनन्द में झूमकर मल्हार राग गा रहा है। किन्तु गोपिकायें बिरह में सतप्त हैं। कृष्ण मधुरा में है। उनके पास से कोई पानी भी तो नहीं जाई। प्रतीक्षा में नयन बिछाए वे कृष्ण का माग देग रही हैं। वष तथा महीने व्यतीत होते जा रहे हैं किन्तु स्वाम का कोई संदेश नहीं आता। उनके रोने हुए हृदय में मिलन का उत्साह कहाँ, सयोग सुरति का आनन्द कहाँ? एक क्षीण आद्या लिए शायद कभी स्वाम को हमारी सुध आ जाय। किसी प्रकार जीवन के सूने दिन काट रही हैं। घन का गरजना, छातक का पी-पी पुकारना, मोर का आनदित होकर नृत्य करना बिरहिणी के बिरह को और भी उद्दीप्त कर रहा है। ऐसी अवस्था में हर्ष तथा सुख का प्रकट करने वाला मल्हार राग बैरी मद्दश्य जान पड़ता है। परमानन्द दास की गोपिका भी तो यही कहती है कि कृष्ण मधुपुरी में है, उनके बिरह में हमें राग मल्हार कैसे सुहा सकता है।

१ पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० २३३

२ सगीत-दर्पण, पृ० ७७, सगीत-पारिजात, पृ० १०२

३ राग मल्हार, चित्र स० ५

४ सगीत दर्पण, पृ० १०६

"The sonorous music of Megh Raga portrays the majesty of the clouds and expresses the joyful feeling caused by the advent of the rains"

The Laud Ragmala Miniatures, page 18

परमानंददास जी के काव्य में समस्त राग-रागिनियों का उचित रीति से निर्वाह हुआ है। वार्ता में दिया है —

“सो जब जन्माष्टमी आई तब श्री गुसाईं जी आप परमानंददास जी को संग लेय के श्री गिरिराज सों श्री गोकुल पधारे। सो जन्माष्टमी के दिन श्री गुसाईं जी आपु श्री नवनीत प्रिय जी को अभ्यंग कराये। ता समय परमानंददास ने यह वधाई गाई —

राग धनाश्री

मिलि मंगल गावो माई ।^१

परमानंददास जी ने यह वधाई राग धनाश्री में गाई थी। संगीत-शास्त्र के अनुसार धनाश्री राग का गायन अधिकतर मांगलिक प्रसंग पर किया जाता है।^२ कृष्ण जन्म से अधिक और कौन मांगलिक प्रसंग हो सकता है, जिसने दुष्टों का दमन करके भारतीय जीवन को कल्याण की ओर अग्रसर किया।

परमानंददास जी ने अपने पदों में समय-सिद्धांत का भी प्रायः सर्वदा पालन किया है। उदाहरणस्वरूप देखिए — रजनी व्यतीत हो गई और सूर्य किरणें चारों ओर विकीर्ण हो गई हैं। प्रातःकाल का आगमन हो जाने के कारण घर-घर में दधि-मंथन किया जा रहा है किन्तु कृष्ण अभी सो ही रहे हैं। अतः परमानंददास कृष्ण को जगाने के लिये गाते हैं —

राग भैरव

ललित लाल श्री गोपाल सोइये न प्रातकाल,
यशोदा मैया, लेत वलैया, भोर भयो वारे ।^३
रवि की किरन प्रकट भई उठो लाल निशा गई,
दही मथत जहाँ तहाँ गावत गुन तिहारे ।
नंदकुमार उठे विहँसि कृपा दृष्टि सब पै हरपि,
युगल चरण कमल पर परमानंद वारे ।^४

कवि ने उक्त पद में प्रातःकालीन वर्णन का गायन प्रातःकाल गेय राग भैरव ही में किया है जो सामयिक है।

विरह-वियोग में संतप्त गोपियाँ रात्रि में कृष्ण का स्मरण करती हैं—

राग विहाग

माई री चंद लग्यो दुःख देन,
कहाँ वे देस कहीं वे मोहन कहीं वे सुख की रैन ।

१. ८४ वैष्णवन की वार्ता, सं० प्रभुदयाल मोतिल, पृ० ५४

२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० ३६५

३. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३६३

तारे गिनत गईं रो सब निशि नेंकु न लागे नैन,
परमानद प्रभु पिया बिछुरे तें पल न परत चित्त चैन ।^१

सयोगावस्था में आनन्द प्रदान करनेवाली प्राकृतिक परिस्थितियाँ विरह में उद्दीपन बन रही हैं। चन्द्रमा की शीतल ज्योत्स्ना विरहाग्नि को प्रबलित कर रही है। तारे गिन-गिन कर रात व्यतीत हो रही हैं किन्तु नयनों में नींद नहीं। सम्पूर्ण पद में रात्रि का वर्णन किया गया है। विहाग रात्रिकालीन गेय राग है इसीलिए परमानन्ददास जी ने उक्त पद में निहित रात्रिकालीन भावों का गायन रात्रिकाल के राग 'विहाग' में किया है।

वार्ताकार के कथन से ज्ञात होता है कि क्षनिय कपूर-जलघरिया के प्रसंग में रात्रि के समय परमानन्ददास ने जो पद गाए वे थे राग 'विहागरो', कान्हरो तथा सोरठ में थे।^२ 'विहागरो', 'कान्हरो' तथा 'सोरठ' ये तीनों ही रात्रि कालीन राग हैं और रात्रि के समय गाए जाते हैं। इसी कारण परमानन्ददास जी ने एकादशी को सम्पूर्ण रात्रि-कीर्तन में अपने गायन के लिए इन रात्रिकालीन रागों ही को चुना है।

वार्ताकार ने एक प्रसंग का उल्लेख किया है जिससे परमानन्ददास के समया-नुकूल राग गायन पर विशेष प्रकाश पड़ता है—

“पाछें श्री नदराय जी और गोपी ग्वाल वैष्णवन के जूथ अपने तालजी सज (को) लेके दधिकाशो किये । तब परमानन्ददास को चित्त आनन्द में विक्षिप्त होय पयो । ता समय परमानन्ददास नाचन लागे और यह पद गायो । सो वा प्रेम में परमानन्ददास राग को हू न्रम भूलि गए । सो रात्रि को सो समय और सारग में गाये । सो पद —

राग सारग

आजू नदराय के आनन्द भयो ।

यह पद गाये पाछे परमानन्ददास प्रेम में मुर्छा खाय भूमि में गिर पडे ।”^३

कृष्ण के प्रेम-रस का पान करके परमानन्ददास जी आनन्द में मत्त होकर नृत्य करने लगे। भगवान की रूप-माधुरी में छूक कर कवि अपने आप को भूल गया और उसे यह भी

१ हस्तलिखित पद सप्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु मुन्त, पद स० ३२४

२ राग-कल्पद्रुमाकुर, पृ० १७, राग-चद्विका, पृ० ११, अभिनवरत्न-मञ्जरी, पृ० १६

३ ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० प्रभुदयान मोतल, पृ० ३७

४ संगीत सुधा, (हारस), पृ० १३

५ Sangit of India, Atyia Begum, Page 38

६ संगीत सुधा, (हारस), पृ० १८

७ ८४ वैष्णवन की वार्ता, स० वारीस, पृ० ५४

ज्ञान न रहा कि वह किस समय किस राग को गा रहा है । राग सारंग दोपहर में गाया जाता है किन्तु कवि प्रेम में विक्षिप्त हो कर रात्रि के समय सारंग राग गाता है इससे यह ज्ञात होता है कि परमानन्ददास जी चैतन्य अवस्था में सर्वदा अपने पदों का निर्माण समयानुकूल राग-रागिनियों ही में किया करते थे ।

कुंभनदास

भक्तिशास्त्र में स्त्री-पुरुष के रतिभाव जन्य आनन्द को जिसे लोक-पक्ष में शृंगाररस कहा जाता है 'मधुर रस' की सजा दी जाती है । इसी मधुर भक्ति के संयोग-सुख को प्रकट करते हुए कुंभनदास जी कहते हैं —

राग विहाग

वह देखो बरत भरोखन दीपक
हरि पौढ़े ऊँची चित्र सारी ।
सुन्दर बदन निहारन कारण
राख्यो हैं बहुत जतन कर प्यारी ॥
कण्ठ लगाय भुज दे सिरहाने
अधर अमृत पीवत सुकुमारी ।
तन मन मिली प्राण प्यारे सों
नूतन छवि बाढ़ी अति भारी ॥
कुंभनदास दम्पती सौभाग सीवां
जोड़ी भली बनी एक सारी ।
नव नागरी मनोहर राधे
नवल लाल श्री गोवर्धनधारी ॥'

कुंभनदास जी ने इस पद को राग विहाग में गाया है । विहाग एक मनोहर राग है और हर्ष तथा आनन्दमय भावों को उत्पन्न करता है ।^१ विहाग राग के आरोह में ऋषभ तथा वैवत स्वर वजित है अर्थात् नहीं लगते ।^१ अतः 'स' से 'ग' तथा 'प' से 'नि' पर जाने में एक प्रकार का उल्लास, चपलता तथा हर्ष सा प्रकट होता है । कुंभनदास जी के राग विहाग के इस पद में गद्या-कृष्ण के युगल सहवास में मुखद भावावलि है और प्रेम पुलकित रूप है ।

१. २५२ वृष्णवन की वार्ता, पृ० २१

2. Behag created a sense of gladness and joy,
Sangit of India, Atiya Begum, Page 60.

३. कोमल मध्यम तीरव सब चढ़ते रिध को त्याग ।

गनि वादी संवादिते जानत राग विहाग ॥ राग-चंद्रिकासार, पृ० १५

सानिध्य तथा सयोग की अनुभूति के फलस्वरूप हर्ष, चपलता, उमग तथा उत्साह छा रहा है। वास्तव में कवि ने उक्त पद को राग-विहाय में गा कर संगीत तथा काव्य के रस का सुन्दर साम्य उपस्थित किया है।

प्रस्तुत पद में भगवान की रात्रिकालीन सयोग-लीला का सुखद वर्णन किया गया है। २५२ वैष्णवन की वार्ता से विदित होता है कि कवि ने इस पद को रात्रि में भगवान के शयन-मग्न गाया था।^१ कुभनदासजी द्वारा इस पद को रात्रि में गाना तथा पद के अन्तर्गत रात्रिकालीन भावों का वर्णन करना सामयिक है क्योंकि विहाय रात्रिकालीन राग है और रात्रि के समय गाया जाना है।^२

वर्षाऋतु में काले बादल गरज रहे हैं। झोलत पवन चल रहा है। चानक, पिक और कोयल की कू वागावरण को मुज्रायमान कर रही हैं। मोर आनन्द में मग्न हैं। घाँसी-घाँसी फुहारें गिर रही हैं।^३ मिनन-भावना को उद्दीप्त करने वाली वर्षा ऋतु की प्राकृतिक सुपना का वर्णन कुभनदास जी वर्षाकालीन गेय राग मलार ही में करते हैं—

राग मलार

रिमभिम रिमभिम घन बरसै री।

बोलत मोर कोबिला बूजति तँसीये बामिनी अति बरसै री।

घाइ रहे बढरा जिन-तित तँ भूमि अपने पर परसै री।

‘कुभनदास’ प्रभु गिरिधर पिय की तोहि मिलन कों जिय तरसै री।^४

कुभनदास जी के पदों में प्रायः सर्वत्र ही समयानुकूल गायन का विधान है। रात्रि कही और व्यतीत कर नायक प्रातःकाल घर आया है। प्रातःकाल के समय खण्डिता नायिका के प्रसंग का गायन कवि प्रातःकाल राग विभास तथा विलावल में करता है—

१ “अब कुभनदास जी कूँ पीठवे के दर्शन होते हते तब कुभनदासजी कीर्तन गायवे लगे। सो पद। वे देखो भरत भरोवन दीपक हरि पीठे ऊँची चित्र सारी।” २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० २१

२ विहग इ ह गीयते ममदुरन्यतीव्रस्वरो।

रिधौ त्यजति रोहणे स्पृशति चाबरोहे पुन ॥

तथा निगदितौ गमो रुचिरवादि सवादिनी।

निशीय समये सदा श्रुतिमनोहर गीयते।

मृदुर्म इतरे तीव्रा वादिसवादिनौ गमो।

आरोहे रिधहीनोऽय विहगस्तु निशीयग ॥

निसौ गमौ पनौ सनौ धपौ गमौ पगौ मगौ।

रिसाविति विहग स्यान्नक्त रोहेऽरिधौऽन्यग ॥

राग-कल्पद्रुमाकुर, पृ० १०

राग-चन्द्रिका, पृ० ११

अभिनवराग-भञ्जरी, पृ० १६

३ कुभनदास, काँकरीली, पृ० ६२, पद स० २६२

राग विभास

सांभ जु आवन कहि गए लाल ! भोरु भए देखे ।
 गनत नछित्र नैन अकुलाने, चारि पहर मानों चार्यों जुग विलेखे ॥
 कीनी भली जु चिन्ह मिटाए, अधरनि रंग अरु उर नख-रेखे ।
 'कुंभनदास' प्रभु रसिक-सिरोमनि गिरिधर ! तुम्हारे कैसे लेखे ॥'

तथा -

राग बिलावल

कहो धों कहां तुम रेनि गँवाई ? लाल ! अरुन उदय आए ।
 कौन सँकोच धनस्याम सुंदर ! तमचुर बोलत उठि धाए ॥
 आँखि देखि कहा साखि बूझिये ? रति के चिह्न तन प्रगट लाए ।
 'कुंभनदास' प्रभु (सु) जान गिरिधर काहे कों दुरत पिय ! जानि पाए ॥'

रात्रि-समय रास-क्रीड़ा का वर्णन कुंभनदास जी रात्रिकालीन गेय राग केदारामें करते हैं -

राग केदारो

पूरत मधुरे वंनु रसाल

चार धुनि वह सुनत स्रवननि, विमोही ब्रज-वाल ॥
 राज रितु, गिरि गोवर्धन-तट रच्यो रास गोपाल ॥
 देखि कौतुक चंद भूल्यो, तजी पश्चिम चाल ॥
 थकित सुर, मुनि, पवन, पगु, खग, मुधि न रही तिहि काल ।
 'दास कुंभन' प्रभु हर्यो मन गोवर्द्धन-धर लाल ॥'

कवि के अन्य पदों में भी प्रायः रस-राग और समय-सिद्धांत का पानन किया गया है ।

कृष्णदास

८४ वैष्णवन की वार्ता में एक प्रसंग दिया है-

"जब सेन आरती श्री गोवर्द्धननाथ जी की होय चुगी तब कृष्णदास स्यामकुमार को लेके परासोली में चंद्रमरोवर है तहां आये । तहां देखें तो श्री गोवर्द्धनधर और श्री स्वामिनी जी सगरी सखीन सहित विराजे हैं । तब श्री गोवर्द्धनधर ने स्यामकुमार सों कही जो-तू तो मृदंग वजाव और कृष्णदाम सों कह्यो जो-तू कीर्तन गाव । मो चैत्र सुद १५ पून्यो के दिन रात्रि डेढ़ गई उजियारी फैल गई सो अलौकिक रात्रि भई । तब स्यामकुमार ने मृदंग

१. कुंभनदास, काँफ़ीली, पृ० १०८, पद सं० ३२१

२. वही, पृ० १०८, पद सं० ३२४

३. वही, पृ० २०, पद सं० ३०

बजायो। सो वसत ऋतु के सुन्दर फूल लतान सो फूल रहे हैं। सो श्री गोवर्द्धनधर श्री स्वामिनी जी सहित नृत्य करन लगे। ता समय कृष्णदाम ने यह पद गायो। सो पद -

राग केदारो

श्री वृषभाननदनी नाचत लाल गिरिधरन सग,
साग डाट उरप-तिरप रास रग राच्यो।

सो यह पद मुनि के श्री गोवर्द्धनधर प्रमत्त होय के अपने शोक की प्रसादी कुद कुसुमन की माता दीनी। सो कृष्णदास अपने परम भाग्य माने सो रोम-रोम में आनद भरि गयो। सो तब रस में मगन होय के यह पद गायो। सो पद-

राग मालव

- (१) अलाप सागिन उरप तिरप गति नटवट ब्रज लसना रासैं,
अपने कठ की अमजल दलमलि मासा देत कृष्णदासैं।
(२) ततायेई रास मडल में।
(३) अद गोविंद गोपी तारागन।
(४) सिलवत पिय को मुरली बजावत ॥

सो या प्रकार बहोत कीर्तन कृष्णदाम जी गाये। तब स्यामकुमार मृदंग बहोत सुदर बजायो। सो श्री गोवर्द्धनधर, श्री स्वामिनीजी सगरे ब्रजभक्तन सहित पास अद्भुत नृत्य किये।^१

कृष्णदाम ने इस समय जो पद गाये हैं वे राग मालव तथा राग केदारो में हैं। राग मालव मध्य रात्रि के अनंतर गाया जाता है और यह सयोग श्रृंगार का राग है।^२ मालव राग का जो चित्र मिला है वह सयोग श्रृंगार का प्रतीक है। नायक-नायिका आलिंगन पास में बद्ध हैं और प्रेम के आनन्दमय भाव को प्रगट कर रहे हैं।^३

१ क४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ११४-१५

२ "He is represented as a glorified image of the rich, deep, passionate and mystic melody"

"The hour in which it should be performed is past midnight"

Sangit of Indra, Atiya Begum, Page 63

"Malva, Malavakausika, or Malkaus Rag"

Two lovers in intimate embrace provide the motive, the feeling expressed is the enjoyment of love. It should be sung well past midnight'

The Laud Ragamala Miniatures, Page 38

३ मालवकौशिक, (मालव), चित्र स० ६

कृष्णदास ने इस समय मालव मे जो पद गाये है वे संयोग-शृंगार के है । उनमें श्रीकृष्ण, राधा तथा गोपियों की रास-क्रीड़ा का वर्णन किया है । वार्ताकार के कथन से इस बात की पुष्टि हो जाती है कि कृष्णदास ने इन पदों को राग मालव मे उम समय गाया था जब कि डेढ़ प्रहर रात व्यतीत हो चुकी थी और श्री गोवर्द्धनधर तथा श्री स्वामिनी जी जी संयुक्त रूप से नृत्य कर रहे थे । रासलीला प्रेम तथा आनंद की प्रतीक है । इस प्रकार कवि के द्वारा वर्णित पदों तथा राग मालव के भावों तथा उनमे निहित रस मे एकता है । कवि ने रस-राग तथा समय-सिद्धांत का सकुशल पालन किया है ।

जैसा कि पूर्व कहा गया है राग केदारा रात्रिकालीन गाया जाने वाला राग है । कवि ने अपने ऊपर लिखे पद को रात्रि के समय राग केदाग में गाकर अपने शास्त्रीय संगीत के ज्ञान का प्रमाण दे दिया है ।

वार्ता साहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णदास ने जो पद वेद्या को श्रीनाथ जी के सम्मुख गाने के लिए सिखाया था वह पूर्वी राग मे था ।^१

राग पूर्वी

मेरो मन गिरधर छवि पर अटक्यो ।

ललित निभंगी अंगन परि चलि गयीं तहांई ठटक्यो ॥१॥

सजल इनाम घन चरमनील है फिर चित अनित न आनि तन भटक्यो ।

कृष्णदास कियो प्राण न्योछावरि यह तन जग सिर पटक्यो ॥२॥

श्रीनाथ जी के सम्मुख गाने के कारण संयोग का पुट है । किन्तु 'मेरो मन गिरधर छवि पर अटक्यो' पंक्ति में अपने आराध्य के प्रति अनन्य भाव दर्शाया है । आध्यात्मिक पक्ष को लेकर कह सकते हैं कि उक्त पद पूर्वराग-वियोग के अन्तर्गत है क्योंकि आध्यात्मिक जगत मे साधक निकट होते हुए भी उससे निकटतर संबंध चाहता है । अतः उक्त पद में वियोग की भावना स्पष्ट झलक रही है । वार्ता से भी ज्ञात होता है कि इस पद की अंतिम पंक्ति गाते हुए उस वेद्या के प्राण छूट गये और वह दिव्य रूप ग्रहण कर लीला मे प्राप्त हुई । इससे यही निष्कर्ष निकलता है कि वेद्या का भगवान से संयोग मृत्यु के उपरान्त ही हुआ था । पद गाने के समय तो वियोग ही था ।

पूर्वी राग मे रे, व कोमल तथा शुद्ध और तीव्र दोनों मध्यमों के प्रयोग से वियोग-

१. ८४ वंणवन की वार्ता, पृ० ३५३

२. "सो कृष्णदास ने पद करिके सिखायो हतो सो गायो । सो गावत-गावत जब छेली तुक आई 'जो कृष्णदास कियो प्राण निछावर यह तन जग सिर पटक्यो' या पद को गान करत ही वा वेद्या की देह छूट गई सो दिव्य देह होय लीला में प्राप्त भई ।"
८४ वंणवन की वार्ता, सम्पादक द्वारकादास परीख, पृ० ११८

शृंगार की अभिव्यक्ति होती है। विरह को व्याकुलता को प्रकट करने के लिए ही कृष्णदाम ने पूर्वी राग को चुना होगा।

हरिराय प्रथीन वार्ता से ज्ञान होता है कि कृष्णदाम ने उम वेदना में पूर्वी राग के इस पद को भोग के दर्शन के समय गवाया था—

“ता पाछे उत्थापन के दरमन होय बुके तब भोग के दरमन के समय वा वंद्या को समाज सहित कृष्णदाम परबन के ऊपर ले गये। पाछे भोग के सिवाड खुले। तब वह वंद्या ने पहले नृत्य कियो ता पाछे गान करन लागी। सो कृष्णदास ने पद बरिखे सिन्वायो हतो सो गायो।”^१

मध्याह्नोत्तर क्षयन से जगने के उपरान्त फल-फलादि से भाग लगाना भोग कहा जाता है। भोग का समय सायंकाल ५ बजे से माना जाता था।^२ पूर्वी राग का गायन सायंकाल (३ से ६) बजे तक किया जाता है।^३ अग भोग के समय पूर्वी राग का गायन तात्वीय दृष्टि से उचित है।

कृष्णदाम के समस्त पदों में समय-मिथ्यात का पूषनया पालन किया गया है। वार्ता में दो प्रसंग दिए गए हैं—“पाछे उत्थापन तें सेन पर्यन्त की सेवा सो पहोचि के सेन आरती करि श्री गुमाई जी आपु श्रीनाथ जी के समुग कृष्णदाम का दुसाला उठाने और कहे जो— श्री गोवर्द्धनधर को अधिकार करो। तुम धन्य हो। तब वा समय कृष्णदाम ने यह पद गायो। सो पद—

राग कान्हरी

परम कृपाल श्री वल्लभनदन करत कृपा निज हाथ दे माये।

सो यह पद कृष्णदास ने गायो।”^४

तथा —

“ता पाछे श्री गुमाई जी के मग कृष्णदाम श्री गोवर्द्धन आये, तब सेन समय आरती को समो भयो। तब श्री गुमाई जी न्हान के सेन आरती कियो। तब कृष्णदाम ने यह पद गायो। सो पद—

राग कान्हरी

आज को दिन धनि-धनि री माई नैनन सरि देखे नदनदन।^५

१ वही, पृ० ११८

२ देखिए प्रस्तुत ग्रन्थ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

३ संगीत भाषा इडिया, अतिया बंगम, पृ० १८

४ ८४ वंशवन की वार्ता, सम्पादक द्वारकादास पारीख, पृ० १३२

५ वही, पृ० १३४

व्याख्य या शयन के पूर्व आरती-वंदन को शयन समय की आरती कहा जाता है । शयन समय रात्रि के ७ वजे से ८ वजे तक माना जाता था ।^१ कवि ने दोनों पद शयन आरती के समय राग कान्हरा में गाए हैं । राग कान्हरा का समय भी रात्रि का प्रथम पहर है ।^२ अतः कवि का उस भाँकी में राग कान्हरा का गायन समयानुकूल ही है ।

नंददास

राधा-कृष्ण की रति-क्रीड़ा का गायन करते हुए नंददास कहते हैं -

राग विहाग

दम्पति पौढ़ेई पौढ़े रस वतियाँ करन लागे दोउ नैना लागि गये,
सेज ऊजरी चन्दा हु ते निर्मल ता पर कमल छये ।
फूकत दृग वृषभानु नन्दिनी भंपत खुलत मुरझात नये,
मानों कमल मध्य अलिसुत बैठे सांभ समय मानो सकुच गये ।
आलस जान आप संग पौढ़ी पिय हिये उर लाय लये,
नन्ददास प्रभु मिलि इयाम तमाल ढिग कनक लता उल्हये ।^३

तथा -

राग विहाग

केलि करि प्यारी-पिय, पौढ़े चार चांदनी में,
नेह सों लिपट गए, जोवन के जोस में ।
अँगिया दरक गई मानो प्रात देखिवे कों,
चोंच काढ़ि चक्रवाक काम-तर रोस में ।
आरस सों मोर बांह दोऊ, कुच गहे पिय,
रति के खिलीना मानों ढापि दिये ओस में ।
रूप के सरोवर में 'नंददास' देखे आली,
चकई के छोना बँवे कंचन के कोस में ।^४

प्रस्तुत पदों में रात्रिकालीन संयोग-मुख्य का वर्णन किया गया है जैसा कि पहले कहा जा चुका है राग विहाग संयोग-शृंगार रस का रात्रिकालीन गेय राग है इसीलिए कवि ने उक्त पदों को राग विहाग में गाया है ।

१. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

2. "Ragini Kanhra: The time for its performance is early Night."

Sangit of India, Atiya Begum, Page 65.

"It should be sung or playedin the early hours of the night."

The Laud Ragamala Miniatures, Page 26.

३. नंददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ४२२

४. पद-संग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० १२

वर्षा-आगमन — आषाढ मास में वर्षा की शोभा के मध्य वेनि करते हुए युगल स्वरूप सबधी पदों का गायन कवि वर्षा ऋतु के हृष तथा आनन्द के प्रतीक राग मल्हार ही में करता है —

राग मल्हार

आयो आगम नरेश देश देश में आनन्द भयो, मनमय अपनी सहाय कूं बुलायो ।
मोरन की टेर गुन कोकिला कुलाहल, तेसोई दादुर हिलमिल सुर गायो ।
चढ्यो घन भक्त हाथो पथन महावत साथो, अकुस वकुश दे दे चपला चलायो ।
दामिनी प्वजा पताका फहरात सोभा बाढी, गरज-गरज धों धो दमामा बजायो ।
आगे आगे घाय घाय बाढर वर्षत आय, प्यारन की बहुवन ठोर-ठोर छिरकायो ।
हरो हरी भूमि पर बूदन की शोभा बाढी, वरण रग बिछोना बिछायो ।
बाधे हूं बिरहो खोर कोनो हूं जनन रोर, सजोगी साधन सो मिल अति सचु पायो ।
नददास प्रभु नद नदन को आज्ञाकारी, अति सुखकारी भजवासी मन भायो ।^१

तथा ~

राग मल्हार

जहूं तहूं धोलत मोर सुहाए ।
सावित्र रमन भवन बुदावन धुमडि धुमडि घन आए ।
ने-हीं ने-हीं बूदन वरपन लागे, बज मडल पं छाए ।
नददास प्रभु सखा सग लिये मुरली कुज बजाए ।^१

वसंत-बहार का वर्णन कवि ने वसंत राग में किया है —

राग-वसंत

डोल भुलावत सब बज-मुबारि, भूलत मदन-गुपाल,
गावत फागु धमार हरशि नरि, हस्तघर ओ सब ग्वाल ।
फूले कमल केतकी कुजन गुजन मधुप रसात,
खदन वदन चौवा छिरकति उडत अबीर गुलात ।
बाजत बेलु, बिबान बांसुरी, डफ मृदग और तात,
'नददास' प्रभु के सग बिलसति, पुज पुज बज बाल ॥^१

प्रातः काल वृष्ण की जगाने के प्रसंग में नददास जी प्रातः कालीन येय राग भैरव का प्रयोग करते हैं —

राग भैरव

चिरंया-बुहचानी, सुन चकई की बानी, बहत जसोदा-रानी जागो मेरे ताला ।
रवि की किरन जानी, कुमुदनी सकुचानी, कमल बिकमे दधि मयत वाला ।

१ वर्षोत्सव कीर्तन-संग्रह, (भाग २), पृ० २६३

२ नददास, उमाशंकर शुक्ल, पृ० ३८१

३ हस्तलिखित पद संग्रह-नददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पृ० २४

सुवल श्रीदामा, लोक उज्जल वसन पहिरं, द्वारे ठाढ़े टेरत हूं बाल गुपाला ।
'नंददास' बलिहारी उठो, बैठो गिरिधारी, सब मुख देखन चहै लोचन बिसाला ॥^१

खंडिता प्रसंग मे प्रातःकाल लीट कर आये हुए नायक की अस्तव्यस्त अवस्था का उल्लेख कवि प्रातःकाल राग ललित मे करता है -

राग ललित

भले भोर आए नैना लाल ।
अपनों पट-पीत छांड़ि, नीलाम्बर लं बिलसै उरलाई नई रसिक-रसीली बाल ।
रति जय-पत्र सु लिख दीनों उर सोभित स्याम घन बिनु गुन-माल ।
'नंददास' प्रभु सांची कहिये, फिर फिर प्यारे हमारे नंदलाल ।^२

संध्या समय गीवें चराकर लीटते हुए कृष्ण की रूप-माधुरी का गायन कवि सायं-कालीन गेय राग गौरी मे करता है -

राग गौरी

बन तें आवत गावत गौरी
हाथ लकुटिया, गायन पाछै ढोटा जसुमत की री ।
मुरली धरें अधर नंदनंदन मानों लगी ठगौरी,
याही ने कुलकान हरी है, ओढ़े पीतपिछौरी ।
चढ़ि चढ़ि अटनि लखति ब्रजवाला, रूप निरख भई वीरी ।
'नंददास' जिन हरिमुख निरख्यो, तिनको भाग बडौरी ।^३

नंददास जी के अन्य पदों में भी इसी प्रकार रस-राग तथा समय-सिद्धांत का पालन किया गया है ।

चतुर्भुजदास

वर्षा ऋतु का वर्णन करता हुआ कवि कहता है -

राग मल्हार

स्याम नुन नियरो आयो मेहु
भोजेगी मेरी सुरंग चूनरी ओट पीत पट देहु ।
दामिनि ते डरपति हों मोहन निकट आपुनो देहु ।
दास चतुर्भुज प्रभु गिरधर सों बाँध्यो अधिक सनेहु ।^४

१. हस्तलिखित पद संग्रह, नंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० १, पद सं० ६

२. वही, पृ० २, पद सं० ६

३. वही, पृ० ४८

४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २८६, पद सं० ६२

तथा —

सावन तोज हरियारी सुहाई माई रिमझिम रिमझिम बरसत मेह भारी ।
 चुनरी को पाय बनी चुनरी पिछोरा कटि, चुनरी चोली बनी चुनरी को सारी ॥
 दादुर मोर पपैया बोलत, कोयल सब्द करत कितकारी ।
 गरजत गगन दामिनी दमकत गावत मतार तान सेत भ्यारी ॥
 कुज महल में बंठे दोऊ, करत बिलास भरत बकवारी ।
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिघर छवि निरखत, तन मन धन न्योछावर धारी ॥'

तथा —

हिंडोरना माई झूलन के दिन आए ।
 गरज-गरज गगन दामिनी दमकत, राग मतार जमाए ॥
 कचन लभ सुदार बनाए, बिच बिच होरा लगाये ।
 डाँडो धारि मुदेस सुहाई चौकिन हूंम जराए ॥
 रमकनीय भूमकिनी पियारी, किस्तिन सम्ब सुहाए ।
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिघर साल सेंग भाभिनि मगल गाए ॥'

तीनों पदों में सावन के दिनों का वर्णन किया गया है। काले धन उमड़ रहे हैं। बिजली चमक रही है। रिमझिम पानी बरस रहा है। कोयल, दादुर, पपीहा और मोर आनदित हो कर शोर कर रहे हैं। हिंडोला झूलने के दिन आ गए हैं। शास्त्रीय नियमों के अनुसार ऐसे समय में राग मल्हार गाया जाता है। चतुर्भुजदास जी ने भी शास्त्रीय परम्परा का निर्वाह करते हुए मल्हार राग का ही उल्लेख किया है।

चतुर्भुजदास जी का सङ्गिता भाव का एक पद देखिए —

राग ललित

अलस अनोछो ना आवत घूमत
 भूवे अति नीके लागत अदन बरन
 जानत हो सुंदर स्याम रजनो के
 धारि जाम नेकहु न पायें मानो पलक परन ।
 अघरनि रंग देख उराही चित्र
 बिसेष सिविल अग डगमगति चरन ।
 'चतुर्भुज' कहाँ बसन पलटि
 आए साचोस कहो गिरराज घरन ॥

उक्त पद शृंगार रस से परिपूर्ण है नायक ने राजि कही और व्यतीत की है।

१ अट्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २८८, पद स० १६

२ वही, पृ० २६३, पद स० ८०

प्रातःकाल होने पर वह घर आता है । नायक की अस्तव्यस्तता को देखकर उपेक्षिता नायिका उपालम्ब दे रही है । उपेक्षित होने के फलस्वरूप मानिनी नायिका के स्वर कण्ठामय है । राग ललित शृंगारी है । इसमें रे (कोमल ऋषभ) तथा शुद्ध और तीव्र दोनों प्रकार के मध्यम लगाए जाते हैं । इन स्वरों के योग से राग ललित में कण्ठा तथा उपालम्ब के भाव स्पष्ट झलकते हैं । कवि ने राग ललित के इस पद में शृंगार तथा उपालम्ब की योजना देकर रस-राग सिद्धांत के प्रति अपनी उत्कट अभिरुचि प्रकट की है ।

भक्तिभाव में कृष्ण-वंदना करने हुए चतुर्भुजदास जी कहते हैं —

राग भैरव

नैननि भरि देखो गिरधर कोमल मुख ।

मंगल आरति करों प्रात ही परम सुख ।

लोचन बिसाल छवि संचु हृद में धरों कृपा अवलोकनि चारु भृकुटी न सुख ।

चतुर्भुजदास प्रभु आनंदनिधि रूप निरपि के द्वारि करों सब रेनि को दुख ।^१

तथा —

राग भैरव

मंगल आरती गोपाल की

प्रात ही मंगल होतु निरखि के चितवनि नैन बिसाल की ।

मंगल रूप स्याम सुंदर को मंगल भृकुटि भाल की ।

चतुर्भुजदास मंगल निधि वानक गिरिधर लाल की ॥^२

भैरव भक्ति रस का राग है ।^३ भैरव राग की विशेषता है कि उसके गाने से कुछ समय के लिए मनुष्य को संसार से विरक्त हो जाती है और भय दूर होकर हृदय को शांति मिलती है ।^४ भैरव राग में यह शक्ति है कि वह क्षुद्र, अविनीत, चंचल तथा कामुक हृदय

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३

२. वही, पद सं० ४

३. भैरव लच्छन गाय गुनीवर ।

कोमल सुरधर गमनी मुखर ।

प्रात समय रीझत नारी नर ॥

धैर्य होत प्रधान जीव नुर

रेखय सहचर होत पुरस्सर

मालव ठाठ लिखत अत मुन्दर

भक्ति रस सों गाय गुनी चतर ॥

संगीत-विज्ञा, श्रीकृष्ण नारःयण रातांजनकर, (द्वितीय भाग), पृ० ७७

4. "Bhairon should be played from early dawn to sunrise. It expresses a feeling of peace and harmony and is supposed to drive away fear."
The Laud Ragamala Miniatures, Page 28.

को मोड़कर धार्मिक प्रवृत्ति में लीन कर देता है। भैरव राग धार्मिक स्थलों तथा सम्मानित स्थानों पर गाया जाता है।^१ यह गभीर प्रकृति का राग है।^२ भैरव राग का वादी स्वर (ध) तथा सवादी रूपम (रे) है। अतः इन स्वरों का प्रयोग अधिकता से होता है। गाने समय इन कोमल स्वरों की प्रकृति इतनी गभीर हो जाती है कि मन को समार मे वैराग्य सा होने लगता है। भैरव राग का जो चित्र मिला है उसमें भी भैरव का स्वर्ण्य एक सन्यासी के रूप में चित्रित है जिसमें भक्ति रस का सबेरा मिलता है।^३

कवि के पदों में वर्णित भाव भैरव राग के लक्षणों से पूर्णतया मेल रखते हैं। कवि दीनदत्तल भगवान को उपासना में इन पदों को गा रहा है। इससे अधिक भक्तिपूर्ण तथा धार्मिक प्रेम और क्या हो सकता है। चतुर्भुजदास जी नेत्रों से आग्रह करते हैं कि चक्कलगा त्याग कर कृष्ण के रूप-माधुर्य का पान करो और उसी सुख में लीन रहो। पदा में प्रातः काल की मंगल-आरती का वर्णन है। भैरव प्रातःकालीन गेय राग है। अतः स्पष्ट है कि कवि ने रस-राग के साथ ही समय सिद्धान्त का भी पूर्ण रूपेण निर्वाह किया है।

चतुर्भुजदास जी रागों के गुणों से भी परिचित थे। राग सारंग में गाता हुआ कवि कहता है —

रास सारंग

ऐसैहि मोह क्यों न सिलावहु ।

जसे मधुर-मधुर बस मोहन, तुम मुरलिका बजावहु ॥

सारंग राग सरस नदनवन, सजि सप्तक मुर गावहु ।

सा बघान मुजान सहज में, बहुत अनागत लावहु ॥

श्रुति सगति करी परिमित तो ताहू में अतिरि बढावहु ।

सग मृग पशु कुल-बधू दैव मुनि, सब की गति बिसरावहु ॥^४

राग सारंग

बेनु धर्यो कर गोविंद गुन निधान ।

जाति हृति बन काज सखिन सग ठपी धुनि मुनि कान ।

- 1 "It is a rich heavy Rag capable of creating deep mystic feelings, altering the attitude of flippant natures into that of serious mindedness Rag Bhairon is fit to be sung before high dignitaries and in places of prestige and status"

Sangita of India, Atiya Bagum, Page 60

'Bhairon converted flippancy into serious devotion

The same Page 60

२ संगीत शिस्ता, (भाग २), श्री कृष्णराताजनकर, पृ० ७३

३ राग भैरव, चित्र स० ७ "

४ हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, आ० दीनदयालु गुप्त

मोहन सहस्र कल खग मृग पशु बहु विवि सप्तक मुर वंधान ।

चतुर्भुजदास प्रभु गिरिधर तन मन चोरि लियो करि मधुर गान ।^१

सारंग राग का जो चित्र प्राप्त है उसमें मुग्ध पशु-पक्षियों को एकत्रित दिखाया है ।^२ संगीत-ग्रंथों से भी विदित है कि सारंग राग की यह विशेषता तथा गुण है कि उसकी ओर पशु आकर्षित हो जाते हैं ।^३ यही कारण है कि मुरली की ध्वनि से आकर्षित पशुओं का वर्णन कवि ने सारंग राग में किया है ।

अतः यह निःसंदेह कहा जा सकता है कि चतुर्भुजदास जी संगीत-शास्त्र के ज्ञाता थे और भारतीय संगीत के नियमों के अनुसार रस, समय तथा प्रकृति का ध्यान रख कर रागों का प्रयोग करते थे ।

गोविंदस्वामी

कृष्ण के रासनृत्य का वर्णन करते हुए गोविंदस्वामी कहते हैं —

राग मालव

नाचत लाल गोपाल रास में सकल ब्रज बधू संगे ।

गिडगिड तत युग तत युग येई येई भामिनी रति रस रंगे ॥

सरद विमल उडुराज विराजत गावत तान तरंगे ।

ताल मृदंग भांभ अरु भालरि वाजति सरस सुधंगे ॥

सिव विरंचि मोहे सुर सुनि सुनि नर मुनि गति भंगे ।

‘गोविंद’ प्रभु रस रास रसिक मनि मानिनी लेत उद्यंगे ॥^४

प्रस्तुत पद का गायन कवि ने मालव-राग में किया है । जैसा कि पूर्व कहा गया है और प्राप्त चित्र^५ से भी स्पष्ट है कि मालव संयोग शृंगार का रात्रिकालीन गेय राग है । पद में गोपियों और कृष्ण की संयोग-लीला का वर्णन किया है । प्रेम में विभोर गोपियाँ कृष्ण के साथ रास-नृत्य में संलग्न हैं । ‘सरद विमल उडुराज विराजत’ से यह भी विदित हो जाता है कि रात्रि में चन्द्रमा की ज्योत्स्ना में रास-नृत्य हो रहा है । अस्तु पद में वर्णित भाव, रस और समय पद के ऊपर दिये गए मालव के भाव, रस और समय से साम्य रखते हैं ।

गोविंदस्वामी का संयोग शृंगार का एक अन्य पद विभास में है —

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त

२. सारंग रागिनी, चित्र सं० ८

३. “Sangtt of India”, Atiya Begum, Page 60

४. गोविंदस्वामी, कांकारीली, पृ० २६, पद सं० ५० . ८

५. मालवकौस्तिक रागिनी (मालव), चित्र सं० ६

राग विभास

एक रसना कहा कहो सखी रो लातन की प्रीति अमोली ।

हेसनि खेलनि चितवनि जु छबीली अमृत बचन मूडु बोली ॥

अति रस भरे रो मदननोहन पिय अपन कर कमल खोलत बंद चोली ।

‘गोविंद’ प्रभु को जु बोहोत कहाँ लीं कहें जे बातें कही अपुनो हृदी सोली ।’

विभास प्रातःकालीन गेय रागिनी है और यह सयोग-शृंगार के वर्णन के लिए अत्यधिक उपयुक्त है क्योंकि यह रागिनी दो प्रेमियों के हृदय, प्रेम, आनंद तथा काम-मोड़ा की प्रतीक है ।^१ विभास रागिनी का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें भी शृंगारमय वातावरण तथा नायक-नायिका की सयोगमय अवस्था चित्रित की गई है ।^२ पद में भी सयोग-शृंगार का वर्णन किया गया है । प्रस्तुत पद शृंगार समय की सेवा के पदों के अन्तर्गमन दिया हुआ है । वल्लभसम्प्रदायी आठ समय की सेवा से विदित है कि शृंगार-सेवा का समय प्रातःकाल है । अतः यह पद भी गोविन्दस्वामी के द्वारा प्रातःकाल ही गाया गया होगा । अतः शृंगार-सेवा में सयोग रस परिपूर्ण उक्त पद का राग विभास में गायन षष्ठतया उचित ही है ।

वर्षा ऋतु सबधी पदों का गायन गोविन्दस्वामी ने प्रायः वर्षाकालीन राग मल्हार में किया है । यथा—

राग मल्हार

आई जु इयाम जलद घटा । चहुँ दिसि तैं घन धोरें —

दपति अति रस रग भरे बाँह जोड़ी, बिहरत कुसुम गनित कालिखी तटा ॥

ने-हीं ने-हीं बूँदन बरलनि लाग्यो, तँसीये लहकन बीजु छटा ।

‘गोविंद’ प्रभु पिय प्यारी छठि जले, ओडें लाल रातो पद दौरि लियो जाइ बसीबटा ॥’

तथा—

राग मल्हार

देख सति बरसन लाग्यो सावन ।

गरजत मगन दामिनी खमकत रिझै लहु मनभावन ॥

नाचत मोर रसिक सहभाते कोयल पिक बोलत हैं रिभावन ।

चहुँदिसि रावमलार सप्तमुर मगन भए सब गावन ॥

१ गोविन्दस्वामी, कांकरोली, पृ० १२४, पद स० २८८

२ Vibhas Ragini is an early morning melody The literal meaning of Vibhas is the ‘Light of Shining Ragini or ‘the radiance Ragini’, expressing the Joyful feeling of two lovers.” The Laud Ragamala Miniatures, page 24

३ विभास रागिनी, बिज्र स० ६

४ गोविन्दस्वामी, कांकरोली, पृ० ८६, पद स० १७३

सुनि राधे अय कठिन भई रितु विनु ब्रजनाथ नाहि सुखपावन ।

जाइ मिली 'गोविंद' प्रभु कों सब विरह विथा जु नसावन ॥^१

वसंतोत्सव संबंधी पदों में गोविंदस्वामी वसंत राग का गायन करते हैं यथा -

राग वसंत

रितु वसंत विहरन ब्रजसुंदरि साज सिंगार चली ।

कनक कलस भरि केसरि रस सों छिरकत घोख गली ॥

कुसुमित नव कानन जमुना तट फूली कमल कली ।

सुक पिक कोकिल करत कुलाहल गूंजत मत्त अली ॥

चोवा चंदन और अरगजा लिये गुलाल मिली ।

ताल मृदंग झांझ डफ महुवरि वाजत अह मुरली ॥

मच्चो राग वसंत तिहि ओसर गावत तान भली ।

'गोविंद' प्रभु ग्वालनि संग डोलत सोभित संग अली ॥^२

तथा -

राग वसंत

विहरत वन सरस वसंत स्याम । संग जुवती जूथ गावें ललाम ॥

मुकुलित नूतन सघन तमाल । जाही जुही चंपक गुलाल ॥

पारिजात मंदार माल । लपटावत मधुकरनि जाल ॥

कुटज कदंब सुदेस ताल । देखत वन रीझे मोहन लाल ॥

अति कोमल नूतन प्रवाल । कोकिल कल कूजत अति रसाल ॥

ललित लवंग लता सुवास । केतकी तरुनी मानों करत हास ॥

यह विधि लालन करे विलास । वारने जाइ जन 'गोविंद' दास ॥^३

वसंत अत्यधिक चित्ताकर्षक, मधुर तथा मनोहारी ऋतु-राग है । वसंत राग का गायन विशेष रूप से वसंत ऋतु में किया जाता है । उसमें वसंत ऋतु से संबंधित उपकरणों, लहलहाते हुए पीले कुसुमों की भीनी भीनी मुरमि तथा वसंती वस्त्रों से अलंकृत झंझर-उधर लहराती हुई नारियों का वर्णन किया जाता है । वसंत राग आनन्द, हर्ष और आशा का

१. गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० ६१, पद सं० १८०

२. वही, पृ० १०, पद सं० १०३

३. वही, पृ० ५१, पद सं० १०६

प्रतीक है ।^१ वसंत राग का जो चित्र प्राप्त है उसमें भी स्त्रिया के हाँवों में मृदंग, मँजीरे आदि दिखाये गये हैं जो जानन्द, हर्ष और राम-रम के भावों को प्रकट कर रहे हैं ।^१

गोविन्दस्वामी ने वसंत राग के इन पदों में श्चनुराज वसंत का आगमन होने पर श्याम और गोपियों के बिहार का वर्णन किया है । चारों ओर पीले वर्ण वाले पुष्प खिल रहे हैं । भ्रमरो की गुजार, कोयल की कुह-कुह बानावरण को गुजारमान कर रही है । युवतियों के भग्नु श्याम के साथ खीटा में निमग्न हैं । वीसुरी, मृदंग, ताल, टफ आदि बाधयंत्र बज रहे हैं जो उनके उत्साह को प्रकट करने हैं । चारों ओर हर्ष, प्रेम और आनन्द का साझाग्य है । इस प्रकार कवि के द्वारा राग वसंत में वर्णित पद के भाव वसंत राग की प्रकृति, रस तथा समय के अनुकूल हैं ।

गोविन्दस्वामी ने पदों में समय-मिथान का भवदा पानन किया गया है । प्रातःकाल कृष्ण को जगाने दधि-मयन, कनेक जादि प्रमगो का वर्णन कवि ने प्रातःकालीन राग भैरव, तलित तथा असावरो आदि में किया है । यथा —

राग भैरव

उठु गोपाल भयो प्रातः देखौ मुल तेरो ।

पाछे गृह काज करौ निज नेम मेरो ॥

उदित निज बिद तस दोसा ।

विदित भयो भाव कमलनि सौं नंबर उठे जायो भगवान ॥

बहीन हार ठाठे करत हं किलोल बसति ।

१ संगीत-दर्पण, पृ० ७७, संगीत-वारिजात, पृ० १२७

मृदुरिरितरे तीव्रा पद्यर्पइव त्रिमध्यम ।

पद्मवादी वसन्तादी वसन्तर्तौ वसन्तक ॥

रागचन्द्रिका, पृ० ११

“Basant Ragini is probably one of the earliest seasonal melodies connected with the spring carnival”

The Laud Ragmala Miniatures, Stooke and Khandavala, Page 52

“Basant is the name of a Raga to be sung in the season of Basant, when the delicate yellow flowers scent the atmosphere and spread thickly like a luxurious carpet. The maidens dressed in Basanti (yellow) move in grace in dance song and swing merrily. There is gladness and joy of the spring of hope and wishes”

Sangit of India, Atiya Begum, Page 80

२ राग वसंत, चित्र न० १०

प्रसंसा गावें लीला अवतार ए वलवीर राजें ॥

अज हो देखों री मनमोहन मदनमोहन पिय मान मंदिर तें, वंठे निकसि आइ छाजें।

लटपटी पाग मंदार माल लटपटात मधुप मधु काजें ॥

‘गोविंद’ प्रभु के जु सिथिल-अरुन दोऊ विथकित कोटि मदन साजें ॥^१

राग ललित

प्रात समै कहा रोकि रहे जु होतु अवार विलोवन महिर्या ।

अँचरा छाँडि देहु मेरे प्यारे करो कलेऊ कुँवर कन्हैया ॥

जो भावे सो लेहु मेरे प्यारे पीयो बहुकरि देजें धँया ।

करो सिंगार पलटि पट भूपन आंगन माँहि खेलो दोउ भँया ॥

ले कर कमल फिरावत सिर पर वदन निहारत जसोदा भँया ।

‘गोविंद’ प्रभु जननी जीवन धन मन वच करम करि लेत बलैया ॥^१

आसावरी

कलेऊ कीजिए नंदलाल ।

खीर खाँड माखन अरु मिसरी, लीजे परम रसाल ॥

सद्य दूध धौरी कौं ओढ्यो, तुम कौं ही गोपाल ।

वेनी बढे होय वल की सी, पीजे हो मेरे लाल ॥

हौं वारी या वदन कमल पर, चुंबो सुंदर गाल ।

‘गोविंद’ प्रभु पिय भोजन कीनों, जननी वचन प्रतिपाल ॥^१

राजभोग-सेवा का समय दिन के दस बजे से मध्याह्न बारह बजे तक का है । छाक तथा राजभोग संबंधी अधिकांश पदों में गोविंदस्वामी ने प्रखर दुपहरी में गाए जाने वाले सारंग राग का ही प्रयोग किया है । यथा —

राग सारंग

छाक पठई जसुमति रानी ।

अहो गोपाल लाल कित हो जु जव सुनी यह वानी ॥

अहो सखा छाक ले आवहु गालनि सों रति मानो ।

सघन कुंज में मिली जाइ और कीनों मन मानो ॥

टेरत सखा भोजन कौं वंठे प्रीति जो अंतर जानो ।

‘गोविंद’ प्रभु पिय सब रस भोगी कमलनेन सुखदानी ॥^१

१. गोविंदस्वामी, फाँकरीली, पृ० १०७, पद सं० २२३

२. वही, पृ० १२६, पद सं० २८२

३. वही, पृ० ११०, पद सं० २३३

४. वही, पृ० १२६, पद सं० २८५

सध्या समय गोगवाल सहित वन से आगमन का वर्णन कवि ने सध्याकालीन गेय राग गौरी में किया है -

राग गौरी

आवत वन तें चारें धेनु ।
सखा सग स्रुति बढत मधुपगन मुदित बजावत बेनु ॥
अमृत मधुर घुनि पूरत स्रवननि उठि घाई सकल तजि ऐनु ।
हुवें सगाई बजेस्वर अचल पट पोछत मुख रेनु ॥
उन महँन मज्जन करवावति भूपन पीत बसेन ।
'गोविंद' प्रभु छटरस भोजन करि विमल सैज सुख सेन ॥'

शयन-समय रात्रिकालीन सुपमा का वर्णन रात्रिकालीन गेय राग केदारा में किया गया है -

राग केदारा

तेरो मुख ध्यारी अंसो सरब ससो ।
दसन ज्योति अह्राई बचन सोसलताई अमृतहास सुहाई बोलत नैन भसी ।
कस्तूरी तिलक भाल रति सक छवि नछत्र मालमणि मगल सो ।
'गोविंद' प्रभु नदसुवन खकोर बर पान करत बर मनमय सापनसी ॥'

इसी प्रकार गोविंदस्वामी की प्रायः समस्त पदावली रस-राग और समय-मिथ्यात की कसौटी पर खरी उतरती है ।

छीतस्वामी

श्री कृष्ण की वन्दना करते हुए छीतस्वामी कहते हैं -

राग रामकली

नवाऊं शीश रिभाऊं साले आयो धारण यह जो प्रयोजन ।
गाऊं श्री बल्लभ नदन के गुण लाऊं सदा मन अग सरोजन ॥
पाऊं प्रेम प्रसाद ततछिन गाऊं गोपाल गहे चित चोजन ।
छीतस्वामी गिरधरन श्री विठ्ठल छवि पर वारु कोटि मनोजन ।'

रामकली राग भैरव-ठाट से उत्पन्न होता है । भैरव-ठाट से उत्पन्न समस्त रागों में भक्ति, त्याग, देवी उपासना, प्रायना तथा अहत्याग की भावना निहित रहती है । उनके

१ गोविंदस्वामी, कांकरौली, पृ० १५१, पद स० ३६२

२ वही, पृ० १८१, पद स० ४६६

३ हस्तलिखित पद-संग्रह छीतस्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० १२

विषय धार्मिक, गहन, रहस्यमय और बुद्धि को प्रकाश देने वाले होते हैं।^१ भैरव-ठाट का राग होने के कारण रामकली में भी ये गुण पाये जाते हैं। कवि इस पद के भावों के अनुसार अपने आपको भगवान की भक्ति में लीन कर देना चाहता है। कृष्ण के चरणों में नतमस्तक होना, श्याम की रूप-माधुरी का पान करना, गोपाल की छवि का गुणगान करना तथा मनमोहन की माधुरी से अपने हृदय को प्रकाशित करना—ये ही पद में वर्णित विषय हैं। रामकली में गाये गये इस पद में भक्तिरस की स्रोतस्विनी बह रही है जो कि राग के रस, रूप, तथा भावों से पूर्णतया साम्य रखती है।

छोतस्वामी ने अपने पदों में जिस समय अथवा जिस समय से संबंधित दृश्यों का वर्णन किया है उसी के अनुकूल राग-रागिनियों की सृष्टि की है। यथा—

राग पूर्वी

गायन के पाछे-पाछे नटवर वपु काछै मुरली बजावत आवत है री मोहन ।

अति ही छबिले पग, घरनी घरत, डगमग उपजत मग लागे जिय सोहन ॥

खिरक निकट जान, आगं घरत स्याम ठठकी गाय लागीं सब गोहन ।

छोतस्वामी गिरिधारी चिट्ठलेश वपुधारी आवत निरखि-निरखि गोपी लागी जोहन ॥^२

छोतस्वामी ने इस पद में गायों को चराकर, बाँसुरी बजाते हुए सायंकाल के समय लौटते हुए कृष्ण की मुपमा का वर्णन किया है और पद को राग पूर्वी में गाया है। पूर्वी राग सायंकाल का राग है।^३ इसका वादी स्वर गांधार है। गांधार के अधिक प्रयोग से इसका स्वरूप सायंकाल बहुत मधुर प्रतीत होता है। कवि ने इस पद को पूर्वी राग में गाकर संगीत के समय-सिद्धांत के ज्ञान का सुंदर परिचय दिया है।

1. "In all these melodies there is a great spirit of devotion, renunciation, Divine praises, prayers, self abnigation and annihilation. The themes are highly devotional, mystic, philosophic and soul stirring."

Sangit of India, Atiya Begum P.75.

२. हस्तलिखित पद-संग्रह छोतस्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २४

३. मृदू रिधी मध्यमी द्वी वादिसंवादिनी गनी ।

पूर्वी रागः सायमुक्त पूर्णारोहावरोहणः ॥

राग-चंद्रिका, पृ० ७, श्लो० ७६

निसी रिगी मगी मपी धपी मनी मगी रिती ।

संपूर्णा पूर्विका सायं गांशा मद्रयभूषिता ॥

अभिनवरागसंजरी, पृ० २०, श्लो० ६४

पूर्वीरागः सकलविदितः कोमलाभ्यां रिधाभ्यां ।

मध्यस्तीजो मृदुरपि सदैवावृ तीजो गनी स्तः ॥

गों वाद्यत्र प्रविलसति तत्साहचर्ये निपादः ।

संपूर्णांजो सरसविद्रुवैः सायमेव प्रगीतः ॥

रागकल्पद्रुमांकुर, संगीतकौमुदी, भाग १, चिकमादित्यसिंह नियम, पृ० ६१-६२

इसी प्रकार रात्रि नर भगवान के विरह में सतप्त हुआ कवि प्रातः काल कृष्ण के दशनो का आग्रह प्रातः कालीन राग भैरव ही में करता है -

भोर भए नीको मुख हसत देखाइए ।
रात के वरश के बिछुरे दोउ पलक मेरे
बारि फेरि डारों के नक नैनन सिराइए ॥
कोमल उन्नत बाहु ऊपर अमित भाव मेरी
तेरी छाति छवि अधिक बढ़ाइए ।
छीतस्वामी गिरधर सकल गुणनिधान
कहा कहूँ मुख करि प्राण ही तैं पाइये ॥'

वसन्त के दिनों में रिमरिमि बूदें वरसती हैं । घनघोर बादलों के गजन तथा बिजली की चमक से चौंक कर ध्याम जग जाते हैं । नयनों में दशनो की अभिलाषा लिए द्वार पर प्रतीक्षा में व्याकुल लवड़ी गोपियाँ कृष्ण के रूप-दर्शन का पान कर आनन्दित हो उठती हैं । छीतस्वामी का कवि हृदय भी इस अनुपम मुख का अनुभव कर वर्षा ऋतु में गाए जाने वाले ऋतु-राग मल्हार में गा उठता है -

राग मल्हार

बादर भूम भूम वरसन लागे ।
शामिनी बमवत, चौकि चमकि स्याम, घन की गरजि सुन जागे ॥
गोपी अन द्वारं ठाहीं, नारी नर मोजत, मुख देखति अनुरागे ।
छीतस्वामी गिरधरनन्दी विट्ठल, ओत प्रीत रस पागे ।'

वसत ऋतु, उसके उरकरणों तथा उमने सबधित केलि का वर्णन छीतस्वामी राग वसत में ही करते हैं -

राग वसत

आपो ऋतुराज साज पचमी वसत आज
बीरं डूम अति अनूप अम्ब रहे फूली ।
बेली पट पीत माल, सेत पीत कुसुम लाल,
उडवति, सब स्यामभाम भेंवर रहे भूली ।
रजनी अति भई स्वच्छ, सरिता सब विमल पच्छ,
उडगन पति अति अवास बरखत रस मूली ।

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २६८, पद स० २०

२ हस्तलिखित पद-संग्रह छीतस्वामी, डा० दोनदयाल गुप्त, पद स० १

जती सती सिद्ध साध जित तितत उठे भाग,
 विमन सभी तपसी भए मुनि मन गति सूनी
 जुवति जूय करत केलि, स्याम सुखद सिन्धु भेलि,
 लाज लोक दई पेलि, परसि पगन तूली ।
 वाजत आवत उपंग बांसुरी, मृदंग, चंग,
 यह सब सुख 'छोत' निरखि, इच्छा अनुकूली ।^१

पद मे वर्णित 'रजनी अति भई स्वच्छ' तथा 'उड़गनपति अति आकास' शब्दों से यह स्पष्ट संकेत मिलता है कि प्रस्तुत पद मे वसंत ऋतु की रात्रिकालीन गुणमा का गायन किया गया है । यों तो वसंत राग का गायन वसंत ऋतु में सर्वदा ही किया जाता है किन्तु शास्त्रीय दृष्टि से वसंत राग का गायन रात्रि के समय ही अधिक उपयुक्त है ।^२ इससे निश्चय होता है कि छीतस्वामी को शास्त्रीय संगीत का विविध ज्ञान था ।

गदाधर भट्ट

गदाधर भट्ट का राग मलार में एक पद है —

राग मलार

सुखद वृंदावन सुखद धमुना तट सुखद कुंज भवन रच्यो है हिंडोरी ।
 सुखद कलपतरु सुखद फलफूल सुखद बहति सीतल पवन भूकोरी ।
 सुखद रंगीले संग सुखद रंगीली राधा सुखद करत केलि रतिपति जोरी ।
 सुखद सखी झुलारव, सुखद गीत गावै सुखद गरजि वरपत थोरी थोरी ।
 सुखद हरित भूमि सुखद ब्रूंदनि रंग सुखद कोकिला कल मोर चकोरी ।
 सुखद वजावै वेनु मुजस मुनि सुखद गदाधर चित्त की चोरी ।^३

१. हस्तलिखित पदसंग्रह, छीतस्वामी, दोनदयालु गुप्त, पद सं० ५०

२. वसंतर्ता गेयो मृदुलऋषमस्तोत्रसकलः ।

पहीनो मंडंढः समगपुनरावृत्तिरुचिरः ॥

संवादी मामात्योऽप्यह्नि निशिचाव्याहृत गतिः ।

स्थितस्तरे पडजे स जगति वसंतो विजयने ॥

रागकल्पद्रुमांकः, पृ० २३

सगी गयो रिसी रिश्च निघो पमो गमो जगः ।

निमी गमो गरी सच्च वासंती सांझिका निशि ॥

अभिनवरामंजरी, पृ० २१

“शास्त्र-दृष्टि से वसंत राग गाने का समय रात्रि का अंतिम प्रहर ठीक है ।”

हिन्दुस्तानी संगीत-पद्धति क्रमिक पुस्तक मानिका, चौथी पुस्तक, श्री विष्णुनारायण भातखंडे,

पृ० ५३

३. श्रीगदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० ३०, पद सं० ५

पद में सयोग श्रृंगार का वर्णन किया गया है। वृंशवन के कुज-वृंशारो में राधा-कृष्ण खेल रहे हैं। प्रेम में विमोर गोपियाँ गीन गाकर झुना रही हैं। मन्द समीर बह रही है। वृंश, फन, फूँव और पत्र प्रफुल्लित होकर खूब रहे हैं। ऐसे समय में रिमक्तिम-रिमक्तिम बूंदें अत्यधिक मुहावनी प्रतीत हो रही हैं। वर्षा का आगम देवकर मयूर मस्त हो नृत्य कर रहे हैं। कोकिला और चकोर की हृदिन ध्वनि चारों ओर व्याप्त हो रही है। कवि ने स्पष्ट रूप से वर्षा ऋतु के उस मुहावने समय का वर्णन किया है जब कि नायक-नायिका के मिलन के फलस्वरूप सम्पूर्ण वातावरण जानद, हर्ष, उल्लास और प्रेममय दीख रहा है। कवि ने इस प्रकार के भावों का गायन मन्हार राग में किया है। जैसा कि पूर्व भी कहा गया है राग मन्हार प्रेम, जानद और हर्ष का प्रतीक है तथा वह वर्षा ऋतु में गाया जाता है। मन्हार राग का जो चित्र है उसमें भी सयोग अवस्था चित्रित की गई है। रिमक्तिम बूंदों के कारण मोर प्रफुल्लित दिखाए गए हैं।^१ कवि का राम मन्हार में गाया हुआ पद भी इन्हीं भावों से परिपूर्ण है। अतः उनके द्वारा राग मन्हार में उक्त पद का गायन सार्थक है।

कवि का एक अन्य पद है जो राग वसंत में गाया गया है —

राग वसंत

देखो ध्यारो कुजबिहारो भूरतिवत वसत ।
 मोरी तदण तलतता तन में मनसिज रस वरसत ॥
 अरुण अधर नख पल्लव शोभा बिहृतनि कुसुम बिकाश ।
 फूले बिमल कमल से लोचन सूचित मन को हुतास ॥
 घनपूर्ण कुन्तल अलिमाला मुरली कोकिल नाद ।
 देखीपति गोपीजन बनराई मुदित मदन उनमाद ॥
 सहज सुखाम स्वास मनमानिल लागत सरानि सुहायी ।
 श्री राधाभाषयी गवाधर प्रभु धरसत सुखपायी ॥^२

पद में राधाकृष्ण की वसंत ऋतु की शीटा का वर्णन किया गया है। सम्पूर्ण वन सुन्दर पुष्पों से विभूषित है। पेड़ों पर नवीन पल्लव जा गये हैं। कृष्ण के रूप-सौन्दर्य का पान करके गोपियाँ उन्मत्त हो रही हैं। कवि ने इस राधा कृष्ण के वसंत-विहार का वर्णन वसंत ऋतु में गाये जाने वाले राग वसंत ही में किया है जो सामयिक है। साथ ही वसंत ऋतु का जो चित्र प्राप्त हुआ है उसमें नायक-नायिका की सयोग अवस्था चित्रित की गई है।^३ सधियाँ उन्माद में लीन होकर भृङ्ग, भँडोरे आदि द्वारा अपने हर्ष को प्रकट कर रही हैं। विकसित पुष्प तथा वृक्षों के पत्ते आनन्द के प्रतीक हैं। वसंत राग के चित्र के द्वारा सयोग, प्रेम और

१ राग मन्हार, चित्र स० ५

२ श्रीगवाधर भट्ट जी महाराज की बानी, वातकृष्णदास जी की प्रति, पत्र स० २४

पद स० १

३ राग वसंत, चित्र स० १०

उल्लास की व्यंजना हो रही है। प्रस्तुत पद में राधाकृष्ण गोपियों के मिलन, उल्लास, हर्ष तथा वसंत ऋतु से संबधित भावों का वर्णन होने के कारण ही उसे राग वसंत में गाया गया है।

रस और राग-सिद्धांत के साथ ही गदाधर जी ने सदैव समय-सिद्धांत का पालन भी अपने पदों में किया है। गौरी राग सायंकालीन राग है। इसी कारण कवि गोधूलि के समय ग्वालवाल सहित कोलाहल करते, गीये चरा कर लौटते हुए तथा धूलधूसरित अंगों से परिपूर्ण कृष्ण के सौंदर्य का वर्णन उसी समय के उपयुक्त राग गौरी में करता है —

राग गौरी

आजु ब्रजराज कौ कुंवर बनते सखी देखि आवत मधुर अधर रंजित वेनु ।
मधुर कल गान निजु नाम सुनि श्रवन युत परम प्रमुदित वदन फेरि हूकति धेनु
महर्षि घूर्णित नैन मंद विहृतति वेनु कुटिल अलकावलि ललित गोप पद रेनु ।
ग्वाल वालनि जाल करत कोलाहलनि संग दलताल धुन रचत चैन ।
मुकुट की लटक अरु चटक पटपट प्रात प्रगट अंकुरि गोपी निकर मन मैन ।
कहि गदाधर जुयहन्याइ ब्रज सुन्दरी बिनल बनमाल के बीच चाहति एनु ।^१

तथा —

देखि री आवत गोकुल चंद ।
नखसिद्ध प्रति बन वेष विराजत हरत विरह दुख द्वंद ।
आपुन ही जु बनाइ बनाए गायन के पद छंद ।
तेइ मुरली मांझ बजावत मधूर मधुर सुर मंद ।
अगनित वृज युवतीन मन बांधत डुहं भौह दृढफंद ।
पोषत तेन मधुप कुल ए कहि वदन कमल मकरंद ।
सहज सुवास पास नहि छाँडत गोप गाइ अतिवृंद ।
अंग अंग बलि जाइ गदाधर मूरति में आनंद ॥^२

इसी प्रकार चन्द्रमा की विहँसती ज्योत्स्ना में रास-नृत्य का वर्णन कवि रात्रिकालीन गेय राग हमीर में करता है —

राग हमीर

करत हरि नृत्य नवरंग राधा संग लेत नवगति भेद चर्चरी ताल के ।
परस्पर दरस समस्त भए तत्त थैई थैई वचन रचित संगीत सुर साल के ।

१. श्रीगदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २१, पद

सं० २२

२. वही, पत्र सं० २२, पद सं० २३

फरहरत वरह वरठहरत उरहार भरहरत भुमर वर बिभल वन भालके ।
 पिसित सित कुसुम सिरह सत कुतल मनो लसत कल भलमलत स्वेद वन भाल के ।
 अग अगनि लटक मटक भगुर भौह पटक पटतार कोमत चरन चाल के ।
 चमकबल कुडलनि दमक दसनावली विविध व्यञ्ज भाव लोचन विंगाल के ।
 अजत अनुसार दमदम मृदग निनाद भ्रमक शकार किकिनी जान के ।
 नील नव जलद भें तडित तडफति मनो यो विराजत प्रिया पास गोपाल के ।
 अज जुवति जूझ आनित वदन चद्रमा चद्र भयो मद उद्योत तिहि काल के ।
 मृदित अनुराग सब राग रागिनि तान मान मतगर्व रमादि मुरवास के ।
 भगन वरस गनरस भगन वरपत फूल बारि डारत तन जतन भरि घाल के ।
 एक रसना गदाधर न वरनत वने चरित अद्भुत कुबर गिरिधरन लाल के ॥'

इसी प्रकार गदाधर जी के अग्य पदों में भी रस राग तथा समय-मिथ्यात का उचित रीति से निर्वाह हुआ है ।

सूरदास मदनमोहन

वर्षाकालीन भावों का चित्रण करना हुआ कवि गाता है —

राग मलार

प्रीतम प्यारी राजत रंग महल ।
 गरजि गरजि रिमझिम रिमझिम,
 बूदनि लाग्यो वरसनि घन ।
 झोलत घातक मोर घामिनी दमरि,
 आवैं भूमि बाहर अवनि परसन ।
 तँसो हरियारी लावन मन भावन,
 आनद उर उपजावन इन्द्र-बधू-वरसन ।
 'मदनमोहन' प्रिया संग गावत 'राग मलार',
 ललित लता लागी सुनि-सुनि सरसन ।'

कवि ने यह पद राग मल्हार में गाया है । उसने इस बात पर विशेष महत्त्व दिया है कि ऐसे सावन के महीने में जब कि घनघोर बादल उमड़ रहे हैं, गिजली चमक रही है, रिमझिम पानी बरम रहा है, चारों ओर की हरियाली नेत्रों को लुभा रही है और घातक तथा मोर ने रट लगा रखी है 'राग मल्हार' गाया जा रहा है ।

राग मल्हार वर्षा के दिनों में गाया जाना है । मल्हार राग में वर्षा, बादल तथा

१ श्री गदाधर भट्ट महाराज की बानो, बालकृष्णदास जी की प्रति, पृष्ठ सं० २३-२४,
 पद सं० ३

२ वर्षोत्सवकीर्तन-संग्रह

वर्षा से उत्पन्न आनंद आदि भावों का मधुर गायन किया जाता है। मल्हार राग का जो चित्र प्राप्त होता है^१ उसमें भी चारों ओर का वातावरण भयानक तथा अंधकारमय चित्रित किया गया है; आकाश पर काले बादल छाये हुए हैं, बिजली चमक रही है तथा बादलों की कड़क से धन-गर्जन हो रहा है।

कवि ने भी अपने पद में इन सब विशेषताओं का उल्लेख किया है। अंधकार छाया हुआ है, बिजली चमक रही है और बादल उमड़-धुमड़ कर बरस रहे हैं जो हृदय को प्रफुल्लित करते हैं। वास्तव में कवि का पद मल्हार राग के सब लक्षणों से युक्त है।

सूरदास मदनमोहन जी का एक पद है —

राग हिंडोल

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर भुलावत डोल ।
 ऊँची ध्वनि सुन चक्रित होत मन सब मिल गावत 'राग हिंडोल' ।
 एक बेप एक वयस एक सम नव तरुनी हरनी द्विग लोल ।
 भाँति-भाँति कुंचकी कसैं तन बरन बरन पहुँचै बलि चोल ।
 वन उपवन द्रुमबेली प्रफुल्लित अँव मोर पिकनि कर कलोल ।
 तैसे ही स्वर गावत ब्रजवनिता भूमक देख लेत मनमोल ।
 सकल सुगंध संवार अरगजा आई अपने-अपने टोल ।
 एक तक पिचकारिन छिरकत एकभरे भर कनक कचोल ।
 कवहुँ स्याम पीय उतर डोलते कौतुक हेत देत भ्रुकभोल ।
 तब प्रिया डर भरि रवास कंप तन विरम म्रिदु बोल ।
 गिरत तरौना गह्यो स्याम कर लवन देन मित छुअत कपोल ।
 तब प्रिय ईषद मुखक मंद हस वक्रचिते कर मुँह सलोल ।
 भेरि भाँभ दुँदुभी पखावज ओ डफ आवज बाजत डोल ।
 आए सकल सखा समूह गुर हो हो होरी बोलत बोल ।
 रत्न जटित आभूषण दीने मुक्ताहार अमोल ।
 सूरदास मदनमोहन_प्यारे फगुआ_दे राख्यो मन ओल ॥^२

प्रस्तुत पद में कृष्ण की हिंडोल-लीला का वर्णन किया गया है। 'मन मिल गावत राग हिंडोल' से स्पष्ट है कि हिंडोल राग गाया जा रहा है। हिंडोल राग राधा-कृष्ण के

१. राग मल्हार, चित्र सं० ५

२. कीर्तन-संग्रह, भाग २, वसंत और धमार के कीर्तन, पृ० २४३

झूला-उत्तम से सबचित माना जाता है ।^१ हिंदोल राग का जो चित्र^२ मिला है उसमें कृष्ण झूले पर सुशोभित है । उनको चारों ओर में गोपियो ने घेर रखा है । अलङ्कृत वेष भूषा से सुसज्जित गोपियाँ कृष्ण को हिंदोला झुला रही हैं और गा रही हैं । हिंदोल राग सयोग शृंगार, प्रेम तथा हर्ष का प्रतीक है ।^३

कवि का उपर्युक्त पद भी इसी भाव का है । चारों ओर सयोगमय वातावरण है । एकांत स्थल, वन, उपवन, शीतल मद मुग्धनिव नर्मोर, मोर तथा पिक का शोर आदि प्रेम को और भी उद्दीप्त कर रहे हैं । प्रेम में मतवाली गोपिया कृष्ण को झूला झुला रही हैं । मूरदास मदनमोहन ने झूलन उत्तम से सबचित्र सयोग शृंगार के इस पद को राग हिंदोल में गाकर यह सिद्ध कर दिया कि वे एक कुदान कवि-सगीतन थे ।

कृष्ण को जगाने के लिये कवि प्रभानी गाता है —

राग प्रभानी

स्वाम लाल प्रात भयो, जागौ बलि जाऊँ ।
 बुटिया मुरझाय बीच सुमन हौं गूयाऊँ ॥
 उगत सूर्य ज्योति भई कुलहिरी बनाऊँ ।
 पाय बाधि घूघट सु खालिबो सिखाऊँ ॥
 'मूरदास मदनमोहन' गुन तिहारौ याऊँ ।
 हरखि निरखि गोविंद छवि जीवन-कल पाऊँ ॥^४

प्रभानी प्रात काल के समय गाई जाती है । प्रभानी भक्ति रस की रागिनी है जो

- 1 'Hindola It was later affiliated with the jhulana festival of the Radha Krishna cult, a popular religious festival of the North West '
 The Laud Ragamala Miniatures Page 36

२ राग हिंदोल, चित्र स० ११

- 3 "In form it is like Krishna the god of love squatting on a Hindola, the mystic golden swing encircled by gaily dressed Gopis (maidens) who are swinging him in rhythm with the motion of the universe The liquid depths of his eyes are brimful of mirth and love
 Sangit of India, Atiya Begum Page 64

"He is seated on the swing usually playing a musical instrument and surrounded by his Gopis (village girls, the friends of his youth), who swing him to the accompaniment of the music "

The Laud Ragamala Miniatures Page 36

- ४ बागो श्री श्री मूरदास मदनमोहन को, प्रसादक कृष्णदास, पृ० ४, पद स० १०

हृदय पर गहरा प्रभाव डालती है।^१ पूरा पद भक्ति रस से ओत-प्रोत है। उसमें प्रातःकाल से संबंधित उपकरणों का वर्णन किया गया है। इसी कारण कवि ने प्रभाती का गायन किया है।

सूरदास मदनमोहन का एक पद भैरव राग में है —

राग भैरव

मधु के मतवारे त्याम खोलो प्यारे पजकैं ।
सीस मुकुट लटा छुटी और छुटी अलकैं ॥
सुर नर मुनि द्वार ठाढ़े दरस हेतु किलकैं ।
नासिका के मोती सोहैं बीच लाल ललकैं ॥
कटि पीताम्बर मुरली कर श्रवन कुंडल भलकैं ।
सूरदास मदनमोहन दरस देही भल कैं ॥^२

कवि कृष्ण को प्रातःकाल जगा रहा है। कृष्ण के दर्शन के लिए मुर, नर, मुनि आ गए हैं और कृष्ण अभी सो ही रहे हैं अतः कवि आग्रह करता है कि व्याम उठें और अपने भक्तों को दर्शन दें। पद में प्रातःकाल का ही वर्णन किया गया है जो राग के समय से मेल खाता है।

सूरदास मदनमोहन के अन्य पद भी प्रायः राग-रस तथा समय-सिद्धान्त की कसौटी पर कसे जाने पर खरे उतरते हैं।

स्वामी हितहरिवंश

श्री स्वामी हितहरिवंशजी ने राधा कृष्ण की युगल उपासना की है अतः इनके पदों में राधा-कृष्ण के विहार और प्रेमलीला का शृंगारिक वर्णन तथा उस भाव की अनुभूति का आनंद वर्णित है। कवि राधा-कृष्ण की केलि-क्रीड़ा का वर्णन करते हुए कहता है —

राग विभास

आजु प्रभात लता मंदिर में, सुष वरषत अति जुगलवर ।
गौर श्याम अभिराम रंग-रंग भरे, लटक लटक पग घरत अग्रनि पर ।
कुच कुम्भकुम रंजित मालावलि, सुरत नाथ श्रीव्याम घामवर ।
प्रिया प्रेम अंक अलंकृत चित्त, चतुर मिरोमणि निजकर ।

1. Prabhat or Prabhavati is a Bhakti Marg, a highly devotional melody full of earnest and pathetic pathos."

Sangit of Indis, Atiya Begum, Page 74.

२. कीर्तन-संग्रह, भाग ३, नित्यपद के कीर्तन, पृ० १६, पद सं० १६

दम्पति अति अनुत्पन्न मुदित कल, करत मन हरत परस्पर ।

जं श्री हित हरिवंश प्रसंग परायण, गाइन अलि सुर देत मधुरतर ।^१

तथा —

प्रातः समय दोऊ रस सम्पट सुरति युद्ध अथ युत अति फूल ।

अम चारिज घन विन्दु वदन पर भूषण अम-अग प्रतिफल ॥

कछु रह्यो तिलक शिथिल अलकावलि वदन कमल पर अलिकूल मूल ।

हितहरिवंश मदन रग रगि रहे नयन बैन कटि शिथिल डुकूल ॥^१

तथा —

आजु तो युवती तेरी वदन आनद भरघो पिय के सगम के सूचत सुख सैन ।

आलस बलित बोल सुरग रगे कपोल बियक्ति अरुण उनीदे दोऊ नैन ॥

हचिर तिलक सेस कोरत कुसुम केस शिर सोमन्त भूषित भानों तैन ।

कदगाकर उदार राखत कछु न सार असन बसन सागति जव दें ॥

काहे को कुरत भीर पलटे पीतम चोर वध किये श्याम सखी शत मन ।

गलित जरसि भाल शिथिल किंकिणी आल हितहरिवंश लतागूह सैन ॥^१

तीनों पदों में राधाकृष्ण, दम्पति की शृंगार केलि-लीला का वर्णन राग विभाम में किया गया है । विभाम राग सयोग रम का राग है ।^१ अतः कवि का यह वर्णन राग विभाम में करना उचित ही है । 'आजु प्रभात लता मदिर में' तथा 'प्रातः समय दोऊ रस सम्पट' से विदित होता है कि कवि प्रातःकाल का वर्णन कर रहा है । विभाम राग प्रातःकाल गाया जाता है । अतः इन पदों में कवि ने रम राग तथा समग्र सिद्धांत का पूर्णतया पालन किया है ।

बसत ऋतु के राग-रंग का वर्णन कवि बसत राग ही में करता है —

राग बसत

मधुरित बृदावन आनद न थोर,

राजत मागरी तव कुशल किशोर ।

जुधिका जुगल रूप मजरी रसाल,

बियक्ति अलि मनुमाधवी गुलाल ।

चपक बकुल कुस विविध सरोज,

केतकी मेदिनी मद मुदित मनोज ।

रोचक हचिर बहें त्रिविध समोर,

मुकलित नूतन दित पिक कीर ।

१ चोरासो पद, हितहरिवंश, (प्रयाग सग्रहालव), प्रति स० ८५/२१६, पद स० ५

२ वही, पद स० ३

३ वही, पद स० ४

४ देखिए इसी अ-शाय में नूतन दिश कुशा रोचक स्थानों का प्रथम तथा रागिनी विभास चित्र स० ६

पावन पुलिन घन मंजुल निकुंज,
 किशलय सयन रचित सुख पुंज ।
 मंजीर मुरज डफ मुरली मृदंग,
 बाजत उपंग वीणा वर मुख चंग ।
 मृग मद मलयज कुंकुम अवीर,
 चंदन अगर शत सुरंगित चीर ।
 गावत सुंदर हरि शरस धमारि,
 पुलकित खग मृग वहत न वारि ।
 जै श्री हितहरिवंश हंस हंसिनी समाज,
 जैसे ही करौऊ मिली जुग-जुग राज ॥^१

इसी प्रकार वर्षा ऋतु से संबंधित भावों का गायन हितहरिवंश जी ने वर्षा ऋतु के राग मल्हार में किया है —

राग मल्हार

नयो नेह नवरंग नयो रस नवल स्याम वृषभान किशोरी ।
 नवपीतांबर नवल चूनरी नई-नई बूंदन भीजत गोरी ॥
 नव वृंदावन हरित मनोहर नव चातिक बोलत मोर मोरी ।
 नव मुरली जु मल्लार नई गति श्रवन सुनत आये घन घोरी ।
 नवभूषण नव मुकट विराजत नई-नई उरप लेत थोरी-थोरी ।
 जै श्री हितहरिवंश असीस देत मुख चिरंजीवो भूतल यह जोरी ॥^१

रात्रि-जागरण के फलस्वरूप प्रातःकाल राधिका के नेत्र अरुण तथा आलस्यमय हो रहे हैं । इन नयनों के सौंदर्य का वर्णन कवि प्रातःकाल गेय विलावल राग में करता है —

राग विलावल

अति ही अरुण तेरे नयन नलिन री ।
 आलस युत इतराय रंगमगे भये निसि जागरन खिन मलिन री ।
 सिथिल पलक में उठति गोलक गति विधि यो मोहन मृग सकत चलिन री ।
 जै श्री हितहरिवंश हंस कलगामिनि संभ्रम देत भवरनि अलिन री ॥^१

किन्तु कवि के कुछ पदों में समय-सिद्धांत के पालन का अभाव भी मिलता है । एक पद है देखिये —

१. चौरासी पद-हितहरिवंश, प्रति सं० ३८/२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ८

२. वही, पद नं० ५४

३. वही, पद सं० ८

राग सारंग

सरद विमल नम चन्द विराज । मधुर मधुर मुरली बल बाज ॥

अतिराजत धनश्याम तमासा । कचन केलि बनी ब्रज बाला ॥^१

पद की पंक्तियों से स्पष्ट है कि कवि रात्रिकालीन सुषमा में कृष्ण की श्रीका का वर्णन कर रहा है । निर्मल आकाश में चन्द्र अपनी ज्योत्स्ना विकीर्ण कर रहा है और कृष्ण की मुरली मधुर स्वर में बज रही है । कवि इस पद में रात्रिकालीन भावों का उद्घाटन कर रहा है । उस ने इस पद को राग सारंग में गाया है । राग सारंग दिन के समय गाया जाता है ।^१ अतः रात्रिकाल का वर्णन सारंग राग में शास्त्रीय दृष्टि से अनुपयुक्त है । संभव है सप्रहकर्ताओं के द्वारा यह पद राग सारंग के अन्तर्गत रख दिया गया हो क्योंकि इनके समान पद सप्रहकर्ताओं के सप्रहो में विभिन्न रागों में मिलने हैं ।^१

हितहरिवंश जी ने रागा के गुणों की ओर भी इंगित किया है —

राग तोड़ी

आजु मेरे कहें चलो मग मनी ।^१

कवि ने इस पद का गायन तोड़ी रागिनी में किया है । तोड़ी की विशेषता है कि

१ चौरासीपद, हितहरिवंश, प्रति स० ३८।२१५, प्रयाग सप्रहृतय, पद स० २४

२ देखिए इसी अध्याय के अन्तर्गत सूरदास का प्रसंग ।

३ “जोई जोई प्यारी करे सोई सोई मोहे भावे” अष्टछाप और बल्सभसम्प्रदाय में यह पद राग विभास में दिया गया है ।

अष्टछाप और बल्सभ सम्प्रदाय, डा० दीनदयालु गुप्त, भाग १, पृ० ६७ संगीतरागकल्पद्रुम में यही पद राग विभास तथा राग देवगंधार दोनों में मिलता है । (देखिए, संगीतरागकल्पद्रुम, द्वितीय भाग, पृ० १४१ तथा १८३)

संगीतरागकल्पद्रुम में हितहरिवंश जी के निम्नलिखित एक समान ही पद दो विभिन्न रागों में भी मिलते हैं । यथा —

राग विभास

(क) आजु प्रभात लता भदिर में मुख वर्णत अति निरखि युगलवर ।

(ख) जोई जोई प्यारो करे सोई-सोई मोहि भावे ।

(ग) प्रात समय बोज रस लम्पट मुरति युद्धजय धृत अति फूल ।

(घ) आज तो युवती तेरो बदन आनद भयो ।

संगीत राग-कल्पद्रुम, द्वितीय भाग, पृ० १४१, और पृ० १८३ पर पुनः ये ही पद राग देवगंधार के अन्तर्गत दिए हैं ।

४ चौरासी पद-हितहरिवंश, प्रति स० ३८/२१५, प्रयाग सप्रहृतय, पद स० १६

उसके गायन से मृग आर्कषित हो कर चले आते हैं ।^१ तोड़ी रागिनी का जो चित्र प्राप्त है उसमें भी वीणा-वादन से आर्कषित मृग-शावकों को दिखाया गया है ।^२ तोड़ी रागिनी की इस विशेषता की ओर संकेत करने के लिए ही हितहरिश्चंश जी ने तोड़ी में गाये गये इस पद में 'मृगनैनी' शब्द का सार्थक प्रयोग किया है ।

व्यास जी

राधा-कृष्ण की युगल केलि का वर्णन करते हुए कवि व्यास जी कहते हैं -

राग मारू

आजु अति कोपे स्यामा-स्याम ।

वीर खेत घंटावन दोऊ, करत सुरत-संग्राम ॥

मर्मनि कंचुकी-चर्म, सुदृढ़ कुच चर्मनि, लट करवाल ।

अंग-अंग चतुरंग सैन (वर), भूपन-रव-दुंदुभि-जाल ॥

गौर-स्याम दानैत वने, निजु धिरदावलि प्रतिपाल ।

अंचल चंचल धुजा-पताका, (छवि) केस चमर विकराल ॥

भौहूँ-धनुष तें छूटत चहुँ दिसि, लोचन वान विसारे ।

भेदत हृदय-कपाटनि निर्दय, तोवर उरज अन्यारे ॥

दसन-शक्ति नख सुलनि वरपति, अघर कपोल विदारे ।

घूंघट-घुघी, मुकुट, टोपा, कवची, कंचुक भये न्यारे ॥

जीती नागरि, हारे मोहन, भुज संकट में घेरे ।

पीन पयोधर, हार नितंब प्रहार किये बहुतेरे ॥

प्रनय-क्रोष बोली कैतव, अपराध किये तैं मेरे ।

परम उदार 'व्यास' की स्वामिनि, छुाँड़ि दिये करि चेरे ॥^३

इस पद का गायन राग मारू में किया गया है । जैसा कि पूर्व बताया जा चुका है मारू वीर रस का राग है । प्रस्तुत पद में यद्यपि संयोग शृंगार का वर्णन है किन्तु वह वीर रस की भावना से परिपूर्ण है । राधा-कृष्ण की रति-श्रीड़ा को सुरत-संग्राम का रूप दे कर कवि ने वीर भावना, वीर रस तथा युद्ध से संबंधित उपकरणों का ही प्रस्तुत पद में उल्लेख किया है । वीर भावों से परिपूर्ण होने के कारण ही कवि ने उक्त पद का गायन मारू राग में किया है ।^४

१. वि म्यूजिक आव् इंडिया, पापले, पृ० ६८

२. तोड़ी रागिनी, चित्र सं० १२

३. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-वाणी, पृ० ३४८, पद सं० ५८८

४. देखिए इसी अध्याय में सूरदास का प्रसंग तथा चित्र सं० ३ रागिनी मारू

पावस, ऋतु की सोभा, मोर, कोयल, स्वर्ग, पशु, पक्षियों के आनंद, विद्युत की चमक, काली घटा और अँवेरी रजनी आदि वर्षा ऋतु के उपकरणों का वर्णन कवि वर्षाकाल के राग मलार में करता है —

राग मलार

मानो माई कुजन पावस आयो ।
 स्याम घटा देखत उनमद हो, मोरन सोर मचायो ॥
 कामिनि दम्कति, धमकति कामिनि, प्रीतम उर लपटायो ।
 निसि अँधियारी, दिसि नहि सुभक्ति, काजु भयो मच भायो ॥
 डोलत बग बोलत घन धुनि सुनि, चातक बदन उठायो ।
 बरषत पुरषा सोतल बरनि, तन मन-ताप बुझायो ॥
 कुसुमित धरनि तरनि-तनया तट, चद बदन मुख पायो ।
 'ध्यास' आस सब हो को पूजो, सरिता सिंधु बढायो ॥'

वसत-वर्णन कवि वसत राग में करता है —

राग वसन

चलि चलहि बूदावन वसत आयो ।
 भूलत फूलनि के भवरा, मास्त मकरव उढायो ।
 मधकर, कोकिल, कीर, कोक निसि, कोलाहल उपजायो ।
 नाँवत स्याम बजावत, गावत, राधा राग जमायो ।
 चोवा, चदन, झूका, बदन, लान गुलाल उढायो ।
 'ध्यास' स्वामिनी की छवि निरखत रोम रोम सच्चु पायो ।'

तथा —

राग वसन

खेलति राधिका, गावति वसत ।
 मोहन सग-रग-सो देखति सब सोभा, मुल की न अत ॥
 बाजत ताल, मृदंग, भाँक, डफ, आवज, बीना, बीन सुकत ।
 चोवा, चदन, झूका, बदन, सासि गुलाल कुमकुम उढत ॥
 मोरे आम काम उपजावत, गावत कोकिल मनो मयमत ।
 गुजत भवुप कुज कुजनि पर, मजु रैन मलयज बहत ॥
 गौर-स्याम तन छँटन की छवि, निरखि बिमोहे कमलाकत ।
 'ध्यास' स्वामिनी के बन बिहरत, आनदित सब जीव-जत ॥'

१ भक्त-कवि ध्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, ध्यास वाणी, पृ० ३७८, पद स० ६८१

२ वही, पृ० ३६८, पद स० ६४६

३ वही, पृ० ३६९, पद स० ६४९

व्यास जी के पदों में सारंग राग का प्रयोग प्रत्येक अवसर पर मिलता है । प्रातः सेज्याविहार संबंधी पद में सारंग राग का प्रयोग किया गया है -

राग सारंग

वनी वृषभान जान की बेटी ।
निविड़-निकुंज-कुसुम-पुंजन पर, स्याम-वाम-अंग लेटी ॥
रति निसि जगी सोवत नहि भोर, किसोर जोर गुजरेटी ।
पियके हिय में जिय ज्यों राजति, नाहु-बाहु-बल भेटी ।
बिहंसनि नैननि की सैननि, मनु मनमथ-अनी खरवेटी ।
लोभी लाभ 'व्यास' स्वामिनि, जनु कंचन-रासि समेटी ॥'

खंडिता-प्रसंग में प्रातःकाल कृष्ण का वर्णन करने हुए व्यास जी सारंग राग में कहते हैं -

राग सारंग

राख्यौ रंग कौन गोरी सों ।
सुनहु स्याम फवि आइ कितव, तुमहिं जहनों चोरी सों ॥
चंदन-विडु ललाट इन्दु सम, सिर बंदन रोरी सों ।
अधरनि अंजन-रेख न मेप, नैन अरुन तेरी सों ॥
भोर किसोर चोर लौं आये, प्रीति करत भोरी सों ।
सौंह करत चीन्हें पर कछू वसाइ न वरजोरी सों ॥
नील निचोल प्रगट चोली, भूषन चूरा डोरी सों ।
जानति सब 'व्यास' के स्वामिहिं प्रीति टराटोरी सों ॥'

शरद की रात्रि में रासोत्सव का वर्णन भी कवि सारंग राग में करता है -

राग सारंग

नांचति गोरी, गोपाल गावैं ।
कोमल पुलिन कमल-मंडल महें रास रच्यो ।
स्यामा स्यामल सखि, मोहन बेनु बजावैं ॥
सरद चाँदिनी, मंद पवन वहै डुहैं दिक्षिफूल जानि परिमल मन भावैं ।
कनक-किंकनी-धुनि मुनि खग-मृग आकर्षत, वन मधु वरपावैं ॥
लटकति लट भुज मुकुट विराजति ।
पटकति चरन घरनि सों कुमकुमहिं उड़ावैं ॥
उरप तिरप गति मान बढ़ायो ।
हस्तक मस्तक भेद जनावैं, अंगनि सरस सुधंग दिखावैं ॥

१. भक्त कवि व्यासजी, वासुदेव गोस्वामी, व्यास-वाणी, पृ० २६६, पद सं० ३०६

२. वही, पृ० ३६४, पद सं० ७३४

रूप राशि गुन गुन की सोवा ।
 भूकुटि विलास हंसि के प्यारेहि रिभाव ॥
 बिच-बिच कच-कुच परसति हंसि करि ।
 परिरभन-चुवन दे रस सिधु बढावे ॥
 नव रंग कुज बिहारो-प्यारी खेतति देखि ।
 जाऊँ बलिहारी यह सुख 'व्यास' भागनि पावै ॥'

हितहरिवर जी के पदों में सारंग राग का प्रयोग रात्रिकालीन वर्णन में किया गया है । अष्टछाप के तथा अन्य कृष्ण भक्तों ने मध्याह्न समय सबधी पद सारंग राग में गाए हैं । व्यास जी ने प्रात तथा रात्रि दोनों समय के वर्णन सारंग राग में किए हैं । व्यास जी के अग्य सभी पद रस-राग और समय की कसौटी पर खरे उतरते हैं । जत प्रदन उठता है कि सारंग राग का प्रयोग उन्होंने प्रात तथा रात्रि दोनों समय क्या किया । 'कृष्णभक्ति-कालीन साहित्य में प्रयुक्त राग-रागिनियाँ' शीर्षक प्रकरण में यह सिद्ध किया गया है कि सारंग कृष्णभक्ति-कालीन कवियों का सब में अधिक प्रिय राग रहा है अन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि अत्यधिक लोकप्रिय होने के कारण सारंग राग का गायन प्रत्येक समय मान्य था और हर समय के गान सारंग राग में प्रचलित थे । इस दृष्टिकोण से विचार करने पर व्यास जी के सभी पद रस-राग और समय मिद्वान के अनुकूल उतरते हैं ।

हरिदास स्वामी

हरिदास स्वामी का एक पद राग विभास में है -

राग विभास

आलस भीन रो नैन जमाति आछी भाँति सुदेस ।
 बरसो कर टेकें अगुरिन पेच मानो ससि मडल बँडे भति भाँति सुदेस ।
 मन के हरिबे कों नाटिने प्यारी कोऊ तो तैन खसिखेत भाति सुदेस ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा छाति सों द्याती लगायें अग-भग सुदेस ।'

जैसा विभास राग के बिना सग्रा ६ से स्पष्ट है कि यह प्रात-कालीन गेय सयोग शृंगार का राग है, नायक-नायिका रति-रीडा में भीन है और प्रात काल का उदय देखकर कौआ शोर मचाता है जिसका यद्य करने के लिए नायक तीर चला रहा है । सगोन-प्रथो में भी विभास राग का गायन प्रात काल माय है । हरिदास स्वामी ने प्रस्तुत पद में प्रात काल आलस्य से सिविल राधा कृष्ण की सयोग रीडा का वर्णन किया है । इसीलिए उन्होंने रस-भाव तथा समयानुकूल राग विभास में उक्त पद को बाँधा है ।

१ भक्त कवि व्यासजी, बाबुदेव गोस्वामी, व्यास वाणी, पृ० ३६२, पद स० ६२४

२ पद-सग्रह, प्रति स० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० २१, पद स० २

इसी प्रकार वसंत ऋतु की सुषमा में नवीन पुष्प पल्लवों की शोभा के मध्य विचरण करते हुए गोपी-कृष्ण के हास-विलास, मिलन और संयोग सुख के भावों का वर्णन कवि ने वसंत ऋतु में गाए जाने वाले संयोग शृंगार रस से परिपूर्ण राग वसंत ही में किया है जो पद के भाव, रस और समय के पूर्णतया उपयुक्त है -

राग वसंत

कुंज बिहारी कौ वसंत चलहू न देखन जाहि ।
नवनव-नव निकुंज नव पल्लव नव जुवितनि मिलि माहि ।
वंसी सरस मधुर धुनि सुनियत फूली अंगनि माहि ।
सुनि हरिदासी प्रेम सौ प्रेमहि छिरकत छल छुवाहि ।^१

वर्पाकालीन भावों का वर्णन करते हुए हरिदास स्वामी कहते हैं कि आकाश में काली घटा व्याप्त है, कोकिला और पपीहा के स्वरो से सम्पूर्ण वातावरण संगीतमय हो रहा है, मेघ का गर्जन ही मृदंग की सगत है और विद्युत का प्रकाश ही दीप-ज्योति के सदृश्य है । ऐसे सरस वर्पाकाल में कृष्ण मोरों के साथ नृत्य करते हुए राधा को रिक्का रहे है -

राग गौडमल्लार

नाचत मोरनि संग स्यान मुदित स्यामाहि रिभावत ।
तैसी ये कोकिला अलापत पपीहा देत सुर तसोई मेघ गरजि मृदंग बजावत ।
तैसीये स्यान घटानि तिसीकारी तैसीये दामिनि कौंधि दीप दिखावत ।
श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंजबिहारी रीक्षि राधे हंसि कंठ लगावत ।^२

राग गौडमल्लार का गायन वर्पा ऋतु में किया जाता है जब कि आकाश में बादल छाये हों, विद्युत चमक रही हो, हर्षित हो कर मोर नृत्य कर रहे हो और पपीहा तथा कोयल गान करते हों । कवि का पद इन्हीं भावों से परिपूर्ण है इसलिए उक्त पद का गायन गौड-मल्लार में किया गया है ।

कवि के पदों में प्रायः सर्वत्र ही समयानुकूल रागों का गायन किया गया है । रात्रि-काल में की गई क्रीड़ा का वर्णन कवि रात्रिकालीन गेय राग केदारामे करता है -

राग केदारो

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुंवर किसोरी ।
सकल सुधंग अंग भरि भोरी प्रिय नृतत सुसकनि मुख मोरी परिरंभन रस रोरी ।
ताल धरें वनिता मृदंग चडांगत घात बजें थोरी-थोरी ।
सप्त भाइ भाषाविचित्र ललिता गाइनि चित चोरी ।

१. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, हिन्दो-संग्रहालय, साहित्य-सम्मेलन प्रयाग ।

२. वही, पृ० ३०, पद सं० १

ओ वृदावन फूलनि फूल्यौ पूर्न ससि त्रिविध पवन बहै खोरी ।
 गति बिलास रसहासि परस्पर भूतल अद्भुत खोरी ।
 ओ जमुना जल विवक्ति पटुपनि बरिषा रति पति डारत तून तोरी ।
 ओ हरिदास के स्वामी स्याम कुजबिहारो बू को रस रसना कहै कोरी ।^१

इसी प्रकार कवि के अथ पदों में भी संगीत की राम-रागिनियों का शास्त्रीय रीति से ही गायन किया गया है ।

विट्ठलविपुल

विट्ठलविपुल जी का एक पद राग विभास में है —

राग विभास

आगु बनी लाइली प्रीतम सग आवति
 सोये भीमी लठ छूटी पिय के अस भुजा पाछै सजी सुघर विभासहि गावति ।
 अमजल बिंदु निसि के सुख सूचि मोहन बदन सों बदन मिलावति ।
 ओ विट्ठलविपुल कल रसिक बिहारो आनद समुदयपि मदन मिलवति ॥^२

प्रस्तुत पद में राधा-कृष्ण की संयोग-लीला का वर्णन किया गया है । रात्रिनालीन संयोग समागम के फलस्वरूप राधा की दशा अस्तव्यस्त सी हो रही है । मुखारविंद पर जलकण झटक रहे हैं । प्रातःकाल का आगम होने पर राधा कृष्ण के साथ मिलन-लीला करती हुई आ रही है । उनकी सखियाँ विभास राग का गायन कर रही हैं । जैसा पहले भी कहा जा चुका है और चित्र^३ से भी प्रकट है कि विभास संयोग श्रृंगार के लिए उपयुक्त प्रातःकालीन गेय राग है । प्रातःकाल के समय संयोग-लीला का वर्णन होने के कारण ही एक ओर विट्ठलविपुल जी ने राधा की सखियों द्वारा विभास राग के गायन की ओर संकेत किया है और स्वतः भी उक्त पद को विभास राग में गाया है ।

वर्षा ऋतु का वर्णन करते हुये विट्ठलविपुल जी कहते हैं —

राग मल्हार

मीकें द्रुम फूने सुभग कालिंदी कूल इद्र धनुष राजै स्याम घटानि में ।
 मीकें गृहलता कुञ्जनीको आली अलि गुजनी को राग रग रह्यो पिरनि की रटनि में ।

१ पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१/२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पृ० १२, पद सं० ३

२ पद-संग्रह, प्रति सं० ३१७०।१६२० हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी साहित्य-सम्मेलन प्रयाग,

पद सं० २

३ रागिनी विभास, चित्र सं० ६

नीकी गति मंद मंद विहारी आनंद कंद नीकी भेद वन्यो अरुन पीत पटनी में ।

श्री वीठल विपुल रंग ललिता के फूल अंग मिले लें देखोंगी नैननि की विधि छटनि में ।^१

प्रस्तुत पद में काले वादलो, आकाश में शोभित इंद्र-धनुष, भँवरों का गुजन, पपीहा-कोयल की रटन, कृष्ण-राधा के संयोग-मुख आदि वर्णकालीन उपकरणों का वर्णन किया गया है । इसीलिए कवि ने रस-भाव तथा समय-परंपरा का पूर्ण निर्वाह करते हुए प्रेमोद्लास तथा आनंद को व्यक्त करने वाले वर्णकालीन गेय राग मल्हार में उक्त पद का गायन किया है ।

कवि के अन्य पदों में भी इसी प्रकार प्रायः सर्वत्र संगीत के नियमों का पालन किया गया है ।

विहारिनदास

विहारिनदास जी का एक पद राग विभास में है —

राग विभास

भोर ही कर सों कर जोरें अंग अंग मोरे आलस लेत जंभाई ।

पिय के अंक निसंक सबै निसि हलमि, हलसि बिलासि आनंद में उनीदें ये उठि आई ।

अंगराग अनुराग रही कवि छवि वरनी न जाई ।

अति सुख भोर उमंगि विहारनिदासि सों कहति जैसे हो नाल लड़ाई ।

धनि सुहाग अद्भुत सर्वोपरि राधे जू रानी ।

नख सिख अंग अंग बानी प्रीतम प्रान समानी रसिक किसोर मुरत मुखदानो ।

कौ जानें वरनैं वपुरा कवि अद्भुत छवि न जात वरनानी ।

श्री विहारीदासि पिय सों रति मानी में जानी सयानी तो सब निसि सुख सिरानी ।^२

प्रस्तुत पद में रात्रि-समय रति-क्रीड़ा में लीन रहने वाली राधा के संयोग-मुख को व्यक्त करने वाली प्रातःकालीन दया का चित्रण किया गया है अतः उक्त पद को शृंगार रस के उपयुक्त प्रातःकाल गेय विभास राग में गाया गया है ।

कवि ने सर्वत्र ही प्रातःकालीन संयोग-मुख का वर्णन विभास राग ही में किया है । यथा —

राग विभास

प्रात सम नवकुंज द्वार द्वै ललिता ललित बजाई बीना,

पोढ़े सुनत स्याम श्री स्यामा दंपति चतुर प्रवीन प्रवीना ।^३

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३१७०!१३२० हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग,

पत्र सं० ४२, पद सं० २८

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र सं० १२१, पद सं० ६

३. वही, पत्र सं० १२१, पद सं० १

पावम ऋतु में गरजन बादलों, रिमकिन वरगनी बूंदों, कोकिल पपीहा के गान, मयूर नृत्य आदि वर्षा के उपकरणों तथा ऐसे समय में रास भाष्य की आनंद क्रीड़ा का वर्णन कवि ने पावम ऋतु में गाए जाने वाले आनंद-मुख के प्रतीक मल्हार राग में किया है जो पद के भाव, रस तथा समय की कसौटी पर खरा उतरता है—

मलार

धूमरे गगन गरजत धम मध मध वरपत बृदावन सघन सरस पावस रितु सुहाई ।
 छातक पिक मोर मुवित नाघत गावत भरे निरखि निरखि बपति सब सपति सुखदाई ।
 तैंसीयें सरस सरद निसि आई तैंसीयें निकुञ्ज कुसुमन छाई तैंसीयें ससना लाल लडाई कठ लपटाई ।
 श्री बिहारनिवासि गाई गूढ ओइनी उठाई रोभि रहे अग भीजि मिलि मलार गाई ॥^१

बिहारनिदाम जो अधिकांश स्थलों पर जहाँ वे वर्षा की बूंदों का वर्णन करने हैं उसके उपयुक्त मलार राग का ही प्रयोग करते हैं और कहीं-कहीं तो वे पद में इस ओर भी संकेत कर देने हैं कि ऐसी वर्षा ऋतु में मलार राग का गायन किया जा रहा है। यथा—

राग मलार

बिहारत बन बन बूदनि मैं गावत राग मलार मिले मन ।^२

इसी प्रकार कवि वसंत ऋतु की प्राकृतिक सुषमा, वसंत ऋतु के उपकरणों तथा वसंत ऋतु में बिहार करने हुए व्यामा-व्याम के त्रिनोद के वर्णन का गायन उन्नी रस तथा भाव को व्यक्त करने वाले वसंत ऋतु के वसंत राग ही में करते हैं—

राग वसंत

नवल बृदावन नवल वसंत ।
 नव हुम वेलि केनि नव कुजनि नवल कामिनी कत ।
 नव अलि अलक भ्रमक नव कोकिल नव मुर मिलि मिलतत ।
 नव रस रसिक बिहारनि दासी के नव आनदहि न अत ।^३

बिहारनिदास जी के पदों में समय निश्चित का सवत्र ही निर्वाह किया गया है। कवि का एक पद है—

राग केदारो

राजत रास रसिक रसरसे ।
 आस पास जुबतो मुख मडल मिलि फूले कमला से ।

-
- १ पद-सप्तह, प्रति स० ३७१/२६६ काशी-नागरी प्रचारिणी-सभा, पत्र स० १२१, पद स० २
 २ पद-सप्तह, प्रति स० ३७१/२६४, काशी-नागरी प्रचारिणी-सभा, पत्र स० १२१, पद स० ३
 ३ वही, पत्र स० १४४, पद स० ४

मध्य मराल भियुन मन मोहन चितवत आतुरता से ।
 वचन रचन सुर सप्त नृत्य गति मदन मयंक विकासे ।
 वाजत ताल मृदंग अंग संग मंद मधुर मृदु हासे ।
 घूंघट मुकुट अटक लटकत नट अभिनय भृकुटि विलासे ।
 वारति कुसुम सुगंध देखि सखि आनंद हियें हुलासे ।
 त्रिनु तोरति रति रति जोरति छिन छिन विपुल विहारनि दासे ।^१

प्रस्तुत पद में रात्रि के समय की गई रास-लीला का चित्रण किया गया है । रात्रि कालीन वर्णनों से युक्त होने के कारण ही उक्त पद का गायन रात्रिकालीन गेय राग केदारा में किया गया है ।

विहारिदास जी के अन्य पदों में भी इसी प्रकार संगीत की परिपाटियों का समुचित पालन किया गया है ।

श्री भट्ट

प्रातःकाल राधाकृष्ण के संयोग का वर्णन करते हुए श्री भट्ट जी कहते हैं —

राग विभास

उठत भोरे लाल जू के संग तें कंचुकी कसत राधिका प्यारी ।
 खिसि खिसि परत नील पट सिर तें ससि वदना नवजीवन वारी ।
 मनभावता लाल गिरिधर जू की रची है विधाता सुहय सवारी ।
 जै श्री भट्ट सुरत रंग भीनें प्रिया सहित देखे निकुंज विहारी ।^२

कवि ने उक्त पद को राग विभास में गाया है जो राग के रस, भाव तथा समय के पूर्णतया उपयुक्त है ।

वर्षा ऋतु में प्रकृति की सुरम्य क्रीड़ा में क्रीड़ा करते हुए राधा-कृष्ण तथा सखियों के विहार, प्रेम और आनंद का वर्णन कवि ने वर्षा ऋतु में गाए जाने वाले हर्ष तथा प्रेम के प्रतीक राग मलार ही में किया है —

राग मलार

हिडोरे लाडिली लाल शकोरे वटी जुटी दोऊ औरें ।
 खंभ अधारक डोल अमोलक नवल पाट की डोरें ॥

१. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १४८, पद सं० २२

२. युगलसत, श्री भट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, काशी-नागरी-प्रचारिणी-सभा, पत्र सं० १, पद सं० ८

जाम नवल किसोर किसोरी अपनी अपनी धोरें ।
 कारी घटा छटन के डोरा मोरा बोलत जोरें ॥
 कोकिला कल जलकन वरपनधि रग नीर घन घोरें ।
 सब ओरे सुंदर तें सुंदरि बनी सखीन की कोरें ॥
 देख दपति कूल भूलें दोऊ दामिनी बन मोर ।
 सनमुख बंटे उभं कुबेर हरि गावें सखीन सुर योरें ॥
 स्यामा स्याम सखी सुखकारी भूलत सहज भकभोरें ।
 जिन जित कलहुलतति तितहो तित सखी अगन को मोरें ।
 तन मन दंत नमं भई बंटा मोदर चित चित चोरें ॥
 रग भुजग हूं लहूं चित इछ धरनी अस्ति तन गोरें ।
 श्री भट वशीवट नट निरलस उठि उर हरल हिसोर ॥^१

कवि के अन्य पदों में भी इसी प्रकार रस-भाव तथा समयानुक्त राग गायन को महत्ता दी गई है ।

परशुराम

वर्षा ऋतु से संबंधित भावों का वर्णन परशुराम जी वर्षाऋतु में गेय राग मत्तार में करते हैं —

राग मत्तार

नुमाया बादल धरियत आवैं ।
 देखि सघन घन अखिलि बरसति इद निराण बनावैं ।
 सागत बूझि विपक पावक सम हरि विण तनहि जरावैं ।
 क्यों सहिये दुख दुसरन कुरमभ विरह भुबन सतावैं ।
 गिरसिरसिहर सिर दामिन सोभित मोही न सुहावैं ।
 सुंदर सून सरस घर सखन मोहन छिष्ट न आवैं ।
 बनिन परी सुखते दुख उपज्यो सो पति कोई न मिलायैं ।
 परसराम प्रभु अलससक्त क्यों मोद मत्तार सुनावैं ॥^१

प्रातः काल उठ कर भगवद्भजन का गायन कवि प्रातःकालीन गेय राग ललित में करता है —

१ युगलसत, श्री भट्ट, प्रति स० ७१२/३२, काशी-नागरी प्रचारिणी-सभा, पत्र स० १४,
पद स० १

२ रामसागर, परशुराम, प्रति स० ७८०/४६२, का० ना० प्र० स०, पृ० रा० सा० १०३,
पद स० ३१७

राग ललित

गोविंद मैं बंदी जन तेरा ।
 प्रात तमै उठि मोहन गाऊं तो मन मानै मेरा ।
 किर्तम कर्म भर्म कुल करणी ताका नांहिन आता ।
 कर पुकार द्वार सिर नांड गाऊं ब्रह्म विधाता ।
 परसराम जन करत वानता सुणि प्रभु अविगत नाथा ।^१

इसी प्रकार रात्रिकालीन रास-क्रीड़ा का वर्णन कवि रात्रि के समय गाये जाने वाले केदारा राग में करता है -

राग केदारो

हरि रास रच्यो केलि करण कौं ।
 बृंदावन जमुना तट मोहोन प्रगट करण ब्रज सरण कौं ।
 लीनी कर मुरली हरि हितकरि हित सों ओसर अधर निजु धरण कूं ।
 सुनि सुनि धुनि आई ग्रह ग्रह तें सब गोपी पति पाय परण कूं ।
 थकित पवन सुणि जाणि पर्मसुष जातनि चलि जल जल विभरण कूं ।
 मोहे पसु पंखी थिरचर सुर लोचन सकल सरोज चरण कूं ।
 सोभित अति सखी सरद नित्ता सुख देखी स्याम सनेह वरण कूं ।
 परसराम प्रभु सब सुखदाइ कहिरि मंगलपद..... रण कूं ।^१

कवि के अन्य पदों में भी इसी प्रकार रस-राग तथा समय-सिद्धांत का पालन किया गया है ।

राजा आसकरण

राजा आसकरण का निम्नलिखित पद राग विभास में है -

राग विभास

नंदकिशोर यह बोहनी करन न पाई ।
 गोरस के मिष रसहि ढंढोरत मोहन मोठी तानन गाई ॥
 गोरस मेरे घरहि विके हे बर्यो बृंदावन जाय ।
 आसकरण प्रभु मोहन नागर यशोमति जाय सुनाय ॥^१

२५२ वैष्णवन की वार्ता में इस पद के गाने का निम्न प्रसंग दिया है -

“एक दिन राजा आसकरण दानघाटी पर जाते होते । उहां देखे तो श्रीनाथ जी

१. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, का० ना० प्र० सं० ४२, पद सं० १

२. वही, पद सं० १

३. अकबरी दरवार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५२, पद सं० १२

कमली ओढ़ के हाथ में लकड़ी लेके मत्था मड़ली सग लेके ठाड़े हैं और ब्रजभक्त दही बेचने कू जान हैं और सब सत्ता देख के गोपिन कू पकड़त हैं और बहे हैं हमारो दहि का दान लगे हैं सो दे जाओ । गोपीजन कहें हैं जो दही का दान हमने सुन्यो नहीं हैं और तुम कच के दानी भये । जत्र आसवरण जी ने पद गायो । सो राग विभास - नदकिशोर यह बोहनी करन न पाई ।”^१

पद के वर्णन तथा वार्ताकार के कथन से स्पष्ट है कि प्रस्तुत पद में सयोग शृंगार का वर्णन किया गया है । कवि ने यह पद राग विभास में गाया है । विभास रागिनी सयोग शृंगार के वर्णन के लिए अत्यधिक उपयुक्त है । कवि के द्वारा राग विभास में गाये हुए इस पद में सयोग शृंगार, गोपिया, कृष्ण और मापसत्ताओं की आनन्दमय केलिक्रीडा तथा उनके हर्ष का वर्णन किया गया है जो राग व रस के संबंधा उपयुक्त है ।

दधि बेचने का कार्य प्रातःकाल किया जाता है । भोरे होने ही ग्वालिन दधि की मटकी सिर पर रख कर निकल पड़ती हैं । पद में दधि बेचने का प्रयोग आता है इससे ज्ञान होना है कि कवि प्रातःकाल का वर्णन कर रहा है । विभास रागिनी प्रातःकाल गाई जाती है । अतः रस-राम-सिद्धान्त के साथ कवि ने समय-सिद्धान्त का भी पूर्णतया पालन किया है ।

कवि ने अपने अन्य दो पदों में भी समयानुकूल राग-गायन की ओर ध्यान रखा है । वार्ताकार ने लिखा है -

“फेर एक दिन आसवरन जी साम के समय गोविंद कुंड के पाम ठाड़े हने । देखे तो ब्रजभक्तन के जूय चले आवें हैं और आय के मथ गोपीजन ठाड़ी भई । इनने में श्रीनाथ जी गाय चराय के घर में पधारने हैं । गायन के सग गोरज सु व्यापत हैं मुबारकविद जिनको । ऐसे प्रभु के दरशन हु रास्ता में गोपीजन आवें हैं । ऐसे दशन आसवरन जी कु भये जब आस-वरन जी नें ये पद गायो -

राग गौरी

भोहन देखि तिराने नैना ।

रजनी मुख आवत गायन सग भयूर बजावत बेंना ॥

ग्वाल मड़ली मध्य बिराजत सुदरता को ऐना ।

आसकरन प्रभु भोहन नागर वारों कोटिका मैन ।^१

सध्या का समय है । भगवान् श्रीकृष्ण घूलघूमरित आनन से वेगुनाद करते हुए अपने सत्ताओं सहित घेनु चराकर लौट रहे हैं । कवि ने इस पद को गौरी राग में गाया है । जैसा कि पहले कहा जा चुका है कि गौरी सायकालीन राग है अतः उपर्युक्त पद को गौरी राग में गाना शास्त्रीय दृष्टि से न्यायसंगत है ।

१ २५२ वर्णवन की वार्ता, पृ० १७२

२ वही, पृ० १७०

संध्या के उपरान्त रात्रि का आगमन होता है । राजा आसकरण भगवान के शयन समय के दर्शन करते हैं—“पाछे सेन समय में दर्शन राजा आसकरन नें करे । ता पाछे राजा आसकरण ने श्री ठाकुरजी के नेत्रन में नींद भ्रमक रही है ऐसो देख्यो । और एक सखी हाथ जोड़ के श्री ठाकुर जी के आगे ठाड़ी होय के वीनती करे हें जो आपकुं नींद आय रही है सो पोढो । ये दर्शन लीला सहित राजा आसकरन कुं भये । जब राजा आसकरन नें ये पद गायो —

राग केदारो

(१) पोढिये पिय कुंवर कन्हारै ।

युक्ति नवल विधि कुसुमावलि में अपने कर सेज बनाई ॥

नाहिन सखी समय काहू को ग्वाल मंडली सब वोरारै ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर राधा को ललिता ले आई ॥

(२) तुम पोढो हों सेज बनाउं ।

चापूँ चरन रहूँ पायनंतर मधुरेस्वर केदारो गाउं ॥

सहेचरि चतुर सब जुरि आई दंपति सुख नयनन दरसाउं ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर यह सुख स्याम सदा हों पाउं ॥

(३) पोढ रहो घनश्याम वलैया लेहूं ।

श्रमित भये हो आज गोचारत घोष परत है धाम ॥

सीरी वियार झरोखन के मग आवत अति सीतल सुखधाम ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर अंग-अंग अभिराम ॥^१

आसकरण जी ने तीनों पद राग केदारा में गाये हैं । राग केदारा के गाने का समय रात्रि का प्रथम प्रहर है ।^१ केदारा कल्याण-ठाट का राग है । इसमें तीव्र मध्यम (म)

१. २५२-वैष्णवन की वार्ता, पृ० १६८-६९

२. “केदारस्त्वभिर्वर्णितो रिगनिर्घस्तीव्रः सदाऽलंकृतो ।

वादी कोमलमध्यमो भवति संवादी च षटजस्वरः ॥

तीव्रोऽपि क्वचिदत्र मध्यम इहारोहे रिगो वर्जितो ।

यामे च प्रथमे निशासु मधुरं वीणारवर्गोपते ॥

रागकल्पद्रुमांकुर, पृ० १७

द्विमस्तीब्रान्यको मशि आरोहे रिगवर्जितः ।

क्वचित्कोमलनियमि केदारः प्रथमे निशिः ॥

रागचन्द्रिका, पृ० ८

समो मपो घपो मश्च पधो पमो पमो रिसो ।

केदार मांशको रात्र्यां प्रारोहे रिगदुर्वलः ॥

अभिनवरागमंजरी, पृ० १४

संगीत-कौमुदी, (दूसरा भाग), वी० एस० निगम, पृ० १४५-४६

का प्रयोग होता है अतः उसका समय रात्रि के ६ से ९ बजे तक ठहरता है ।^१ राजा आत्म-करण ने तीनो पद शयन समय के दर्शन में गाये हैं । श्री वल्लभसम्प्रदाय के आठ समय की कीर्तन-सेवा प्रणाली से विदित होता है कि शयन-समय रात्रि के ७ से ८ बजे तक माना जाता है ।^२ अतः वार्ता के कथन से यह निश्चित हो जाता है कि कवि ने ये पद ॥ से ॥ बजे के मध्य ही में गाये होंगे जो कि राग केदारा के समय से पूर्णतया मेल खाता है । इसके अतिरिक्त कवि ने तीनो पदों में रात्रि का ही वर्णन किया है । सुगविन कुमुमो से शय्या रच कर कवि भगवान् ने रात्रि के समय सोने का आग्रह कर रहा है । इस प्रकार रात्रि के समय इन पदों को रात्रिकालीन गाये जाने वाले राग केदारा में गा कर तथा उन पदों में रात्रिकाल का ही वर्णन कर कवि ने अपने संगीत ज्ञान का सुन्दर परिचय दिया है ।

जिस प्रकार गायक-कवि सध्या तथा रात्रिकालीन वर्णन ॥ सबधित पद क्रमशः सध्या तथा रात्रि के समय गाये जाने वाले रागों में सध्या तथा रात्रि के समय गाता है उसी प्रकार वह प्रातःकाल के समय प्रातःकालीन वर्णन समयानुकूल रागों में करता है—“फेर एक दिन श्री गुमाई जी श्री नाथ जी कु जगायवे कु पधारे बाही समय अपने घर तें मव ब्रजभवन सद्य भाखण और मलाई और दूध और अनेक प्रकार की सामग्री लैके सब पधारे है और गोपीजन यशोदा जी कु कहे हे हे यशोदा जी लाल जी कु जगाओ । हम तुम्हारे लाल जी के दर्शन करके और सामग्री अरोगाय के जो दही बेचवे जावें हे तो हमकु दशगुणो लाभ होवें हे पाते हम तुम्हारे घर आई हे सो लालजी कु जगाओ तो इनको मुख देख के जावें । तब ऐसे दर्शन आसकरन जी कु भये । जब आसकरन जी ने पद गायो । सो पद —

राग विभास

(१) प्रातः समय घर-घर तें देखन को आई गोकुल की नारी ।

अपनी वृष्ण जगाय यशोदा आनंद मगल कारी ॥

सब गोकुल के प्राण जीवनधन या सुत की बलिहारी ।

आसकरन प्रभु मोहन नागर गिरि गोवर्धन धारी ॥

(२) उठो मेरे लाल लाडिले रजनी बीती तिमिर गयो भयो भोर ।

घर-घर दधि मथनिया घूमे अह द्विज करत वेद की घोर ॥

हरिकले उदधि ओदन मिथी बाटि परोसो भोर ।

आसकरण प्रभु मोहन नागर वारों तुम पर प्राण अकोर ॥^३

दोनों पदों में कवि ने प्रातःकाल का वर्णन किया है । प्रथम पद में कवि ने कहा है

१ संगीत आफ इंडिया, अतिया बेगम, पृ० १८

२ देखिए प्रस्तुत ग्रन्थ का तृतीय अध्याय, पृ० ११४

३ २५२ वृष्णवन की वार्ता, पृ० १७०-७१

कि प्रभात का आगमन होने पर गोकुल की नारियाँ कृष्ण को देखने के लिए आ गई हैं इसीलिए यशोदा कृष्ण को जगाती है ।

दूसरे पद से विदित होता है कि रजनी बीत गई है, भोर हो गया है, घरों में दधि-मंथन का कार्य प्रारम्भ हो गया है और ब्राह्मण वेदमंत्रों का उच्चारण करने लगे हैं । इस समय कृष्ण सो रहे हैं । कवि कृष्ण को जगाने के लिए प्रभाती गाता है । वह कहता है कि हे लाल ! उठो और दधि-मिश्री का कलेऊ करलो । पदों की प्रत्येक पंक्ति में प्रातःकालीन वातावरण तथा प्रातःकाल से संबंधित कार्य और भोजन का वर्णन किया गया है । वार्ता के प्रसंग से भी यहाँ ज्ञात होता है कि आसकरण जी ने ये पद उस समय गाये हैं जब उनके हृदय में इस लीला का स्फुरण होता है कि प्रातःकाल श्री गुसाईं जी श्रीनाथ जी को जगाने के लिए आए हैं । आसकरण जी ने ये पद राग-विभास में गाए हैं । राग-विभास के गाने का समय प्रातःकाल है । अतः कवि का प्रातःकाल से संबंधित पदों का राग-विभास में गायन उचित ही है ।

एक दिन आसकरण जी गोकुल में श्री नवनीत प्रिया जी के दर्शन करने के लिए गए । वहाँ पर उन्हें इस लीला के दर्शन हुए कि माता यशोदा कृष्ण को पालना झुला रही हैं और गोपियाँ उठकर कृष्ण के दर्शन करने तथा उन्हें खिलाने आ रही हैं । इस लीला का अनुभव करके कवि राग रामकली में एक पद गाता है —

“फेर एक दिन आसकरन जी श्री गोकुल में आये । श्री नवनीत प्रिया जी के दर्शन करवे कुं गये । तब आसकरण जी कुं ये लीला के दर्शन भये । श्री यशोदा जी श्री ठाकुरजी कुं पालने झुलावे हैं और गोपी जन मिन के यशोदा जी के पास आई हैं और गोपीजन कहे हैं जो हमारो ऐसो नेम है ज्यां सूधी तेरे लाल कुं हम खेलावे नहीं और हम पालना झुलावे नहीं तहां सूधी हमारो चित्त घर के काम में नहीं लगे हैं और जो कदाचित्त घर को काम करै तो सब काम बिगड़े हैं । जासुं हम सगरी सूती उठ के तुम्हारे लाल कुं खिलावन आई हैं । ऐसे सब गोपीजन कहें और यशोदा जी हँसे हैं । ऐसी लीला के दर्शन आसकरण जी कुं भये । जब आसकरण जी ने ये पद गायो ।

राग रामकली

यह नित्य नेम यशोदा जू मेरें तिहारोई लाल लड़ावन कूं ।
प्रात समय उठ पलना झुलाऊँ शकट भंजन यश गावन कूं ॥
नाचत कृष्ण नचावत गोपी कर कटताल वजावन कूं ।
आसकरण प्रभु मोहन नागर निरख वदन सचु पावन कूं ॥^१

रामकली भैरव-ठाट का राग है इसमें भी रे ध (कोमल) स्वरों का प्रयोग होता

है। अतः रामकली का समय भी सर्वसम्पत्ति से प्रातःकाल मान्य है।^१ इस प्रकार कवि ने प्रातःकालीन वर्णन से सबधित पदों को प्रातःकालीन रागो ही में गाया है।

राजा आसवरण के अन्य पदों में भी इसी भाँति रस-राग और समय-सिद्धांत का प्रायः सबदा पातन किया गया है।

सगीत के सिद्धांतों के आधार पर की गई कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों की समीक्षा पर एक सामान्य दृष्टि

यों तो पद्यों की सगीतमय रचना अर्थात् पदों का राग विशेष में गाने की परम्परा मिथ्य कवियों से ही चली आ रही है किन्तु इस परम्परा का सफलभूत विकास कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में हुआ। मिथ्यो तथा सतकवियों ने स्वातः मुख्य अथवा साहित्यिक साधना के लिये काव्य-रचना नहीं की। उनको तो अपने धार्मिक सिद्धांतों का प्रतिपादन काव्य के द्वारा करना था। अतः जनमाधारण का अपनी ओर आकर्षित करने तथा अपने धार्मिक मिथ्याता को जनता में प्रचलित करने के लिए इन कवियों ने काव्य में सगीत का पुट दिया और अपने पदों को विभिन्न रागों में संयुक्त करके गाया। किन्तु इन कवियों ने जितना प्रयत्न अपने धार्मिक भावों की अभिव्यक्ति के लिए किया है उतनी दूर तक वे गैयत्व के लिए नहीं गए हैं। धार्मिक मिथ्याता का लड़न-मडन करने के फलस्वरूप इनके काव्य-पद्यों में रस-राग तथा समय सिद्धांत का उचित निर्वाह नहीं हो सका है। समान भाव के पद विभिन्न राग तथा विभिन्न भाव के पद एक विशेष राग के अन्तर्गत गाये जाने के कारण सिद्ध तथा सत कवियों के समस्त पद रस और राग की कसौटी पर पूर्णतया खरे नहीं उतरते। राम-काव्य में तुलसी के काव्य में ही रागों की ओर विशेष आप्रहं दिखाई पड़ता है किन्तु कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने रस और राग का भणिकाचन संयोग कर सगीत का वह स्रोत प्रवाहित किया है जो अक्षय तथा अनंत है।

“सम्पूर्ण विश्व भगवान् की रस-सृष्टि का प्रतिबिम्ब है और गायक कवि का गीत इस रस के भाव की व्यञ्जना का प्रतिधोप है। रस में विभोर होते ही वाणी मुखरित हो उठती है तथा स्वर के आदोलन जाग जाते हैं और तब साक्षात् रस काव्य में राग का आश्रय ले कर मूर्तिमान् हो जाता है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों की रचना किसी ऐसी ही दिव्य घड़ी में गूँज उठी है जिसमें राग स्वयं रस के प्रतीक बन गये हैं। जैसे शुद्ध भावनामय इन कवियों के पद हैं वैसे ही तन्मयकारी इनका सगीत भी है।”^२

“वर्तमान समय के प्रचलित शास्त्रीय सगीत में जो गीत गाये जाते हैं उनके शब्द, अर्थ, भाव और रस रागों और रागिनियों के रस-भाव के साथ सञ्घटित होते हुए नहीं

१ सगीत-कौमुदी, (चौथा भाग) पृ०, १७६

२ सूर-सगीत, (प्रथम भाग), प्रत्यक्षन, पृ० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० ४

दीखते । राग और रागिनियों के रस भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल गीत पद्य का चुनाव होना चाहिये । किन्तु इस बात का अभाव प्रति पल खटकता है । आज के शास्त्रीय संगीत में वांछित रस का निर्माण नहीं होता । उसका मुख्यतः और मूलतः यही कारण है कि रसानुकूल शब्द नहीं होते और अर्थानुकूल स्वर नहीं होते । या तो अर्थानुकूल राग का चुनाव हो या राग के रसानुकूल काव्य का चुनाव हो ।”

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने राग तथा रागिनियों के रस-भाव को देखकर, उसकी यथार्थ अनुभूति पाकर तदनुसार और तदनुकूल अपने गीत पद्यों का चुनाव किया है । उनके पद्यों के अर्थ, भाव और रस रागों और रागिनियों के रस तथा भाव के साथ संवादित हुए हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने ऋतु तथा समय-सिद्धांत का भी सुंदर निर्वाह अपने पदों में किया है । वसंत ऋतु की सहज सुपमा पर मुग्ध हो कर इन भक्त गायकों के हृदय के भावुक उद्गार कोकिला के मादक संगीत की भाँति वसंत राग में मुग्ध हो जाते हैं । और उमड़ती हुई श्यामल घटाओं के कमनीय सीदर्य को निरखकर इन कवियों के मनमयूर की प्रतिक्रिया मेघ राग का सृजन कर नृत्य कर उठती है । हमारे कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य का सृजन संगीत के द्वारा ही किया है । प्रभात में उनके काव्य के स्वर भैरवी राग के द्वारा जागरण का संदेश सुनाते हैं, ऊषा की अगवानी आसावरी के मीन स्वरों में होती है, प्रखर दुपहरी में सारंग की तान सुनाई पड़ती है, ढलती संध्या में पूरिया की स्वरावली प्राणों में भर जाती है तथा निशायेप में सोहनी को मुनकर कौन द्रवित नहीं हो जाता है ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने रागों के गुणों, माधुर्य, प्रभाव तथा विशेषताओं की ओर भी संकेत किया है । सारंग राग के द्वारा पशुओं को वशीभूत कर लेना, तोटी के गायन से मृगछीनों को मोहित कर लेना और मेघ राग के द्वारा वर्षा का आगमन इनके विशेष प्रिय विषय रहे हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन काव्य पर एक विहंगम दृष्टि डालने के उपरान्त यह कहना पड़ता है कि इन कवियों के काव्य में रस-राग तथा समय-सिद्धांत के अपूर्व संयोग से दिव्य संगीत की सृष्टि हुई है । इन कवियों ने शास्त्रीय संगीत के नियमों को अपनाकर भारतीय संगीत और साहित्य के समन्वय की धारा को अत्यधिक वेगवती कर दिया है ।

सप्तम अध्याय

कृष्णभक्तिकालीन संगीत की भाषागत विशेषतायें

ब्रजभाषा का प्रयोग

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में हिन्दी साहित्य में डिंगल, अवधी तथा ब्रज भाषायें ही साहित्यिक मानी जाती थी । उस समय तक दिल्ली, मेरठ की खड़ी बोली साहित्यिक भाषा नहीं बनी थी । कृष्णभक्तिकालीन प्रायः सभी कवियों ने (मीरा के अतिरिक्त) अपने काव्य में ब्रजभाषा को अपनाया ।

स्वरध्वनि की बहुलता —

संगीत के दृष्टिकोण से ब्रजभाषा विशेषतया उपयोगी रही है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय "भारत की आर्य बोलियों में स्वरध्वनि की बहुलता थी, ब्रजभाषा भी इस स्वरबहुलता के कारण (क्योंकि इसके सब शब्द स्वरात होते थे) विशेषतया श्रुतिमधुर भाषा है ।"^१

विभक्तियाँ —

ब्रजभाषा की विभक्तियाँ माधुर्य में अतुलनीय हैं । "खड़ी बोली की हिं, कों, सें, सो, कैंहें आदि से समता की स्पर्धा नहीं कर सकती । खड़ी बोली में एक ही विभक्ति मधुर है 'में', परन्तु वह भी ब्रजभाषा की 'मेंहें' की श्रुति सरसता में फीकी पड़ जाती है ।"^२

क्रियाओं के रूप —

ब्रजभाषा में क्रियाओं के रूप भी विशेष श्रुतिमधुर हैं । "उधर ब्रजभाषा ने अपनी

१ निबन्ध-संग्रह, हजारीप्रसाद द्विवेदी, कविवर तानसेन, डा० सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या, पृ० ११०-११

२ प्रबन्ध-पद्म, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', पृ० १०१

क्रियाओं के रूपों में भी विशेष श्रुति कोमलता ला दिखलाई है । 'लाम करते' की तुलना में 'लहत', 'मुडते' की तुलना में 'भुरत', 'पाते' की अपेक्षा पावत विशेष श्रुतिमधुर है ।^१

शब्दों के लोचयुक्त रूप -

ब्रजभाषा के शब्दों में रूपनिर्माण के संबंध में भी मधुरता तथा कोमलता की प्रवृत्ति है । "कोमलता लचीलेपन से आती है । मक्खन इसलिये कोमल है कि उसमें लचक है, वह मौके के मुताबिक अपना रूप बना लेता है । यह गुण ब्रजभाषा में सब से अधिक है । इसमें शब्दों के रूप को अवसरानुकूल फैलाकर, मिकोड़कर, घिसकर, मांजकर रखा जा सकता है । 'नवनीत' शब्द 'नीनीत,' नवनी, नानी, लवनी, लानी, लडनी में से कोई भी रूप ले सकता है । इसी प्रकार दृष्टि, दिष्टि, दीठ । अतः ब्रजभाषा सब भाषाओं में मक्खन की भाँति है । यह ब्रजभाषा ही है जो कृष्ण का कृष्ण, किसन, किशुन, कान्ह, कान्हा, कन्हैया, कंवैया, कन्हाई, कान आदि सभी रूपों में आदर करती है और विशेष आदर उन रूपों का करती है जिनमें मिठास आ गयी है ।"^२ ब्रजभाषा के रूपों के परिवर्तित होकर मधुर बनने के इस गुण पर मोहित हो कर खड़ी बोली को भी इस गुण से सिक्त करने की आकांक्षा से महाकवि निराला कहते हैं - "ब्रजभाषा साहित्य के विचार से बड़ी मधुर भाषा है । उसके शब्द टूटते हुए इतने मुलायम हो गए हैं जिससे अधिक कोमलता आ नहीं सकती । ब्रजभाषा का प्रभाव तमाम आर्यावर्त तथा दाक्षिणात्य तक रहा है । सभी प्रदेशों के लोग उसकी मधुरता के कायल थे । बँगला, गुजराती, मराठी आदि भाषाओं में उसकी छाप मिलती है । ब्रजभाषा साहित्य के अंग के अपर प्रांत वाले लोग भी अपनी भाषा को ब्रजभाषा की तरह उसी तूलिका से मधुसिक्त कर देते हैं । यही साधना वर्तमान खड़ी बोली के लिए जरूरी है । पहले के अनेक मुसलमान कवि ब्रजभाषा के रंग में रंग गए थे । उनके पद्य हिंदू कवियों के पद्यों से अधिक मधुर हो रहे हैं । यही स्वाभाविक खिचाव खड़ी बोली की कोमलता तथा व्यापकता में आना चाहिए ।"^३

ब्रजभाषा के शब्दों के रूपनिर्माण में माधुर्य तथा कोमलता की प्रवृत्ति होने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में शब्दों के लोचयुक्त प्रयोग प्रचुर मात्रा में हुए हैं ।

काव्य और संगीत के क्षेत्र में किसी भी प्रचलित भाषा के स्वीकृत शब्द रूपों में प्रायः नाना प्रकार के विकार देख पड़ा करते हैं जिनकी ओर लक्ष्य करके समय-समय पर साहित्य के आलोचक वर्ग ने कभी आपत्ति की है और कभी समर्थन भी किया है । आपत्ति के स्थलों पर दृष्टिकोण प्रधान रूप से शब्दों के स्वीकृत शुद्ध रूप पर ही आधारित रहता है । जहाँ इस प्रकार के विकारों का समर्थन किया गया है वहाँ किसी न किसी रूप में कवियों

१. प्रबंध-पद्म, सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', पृ०, १०१

२. कला, कल्पना और साहित्य, सत्येन्द्र, ब्रजभाषामाधुरी शीर्षक लेख, पृ० २५५

३. प्रबंध-पद्म, निराला, पृ० १४-१५

के सबध में वही गई अति प्राचीन उक्ति 'निरकुशा कवय' का ही आधार लिया गया है अर्थात् छन्दवद्ध करने में तुक इत्यादि की जो पाबन्दियाँ हैं उनका सफल निर्वाह करने के लिए कवि को शब्दों के उच्चारण इत्यादि में थोड़े बहुत परिवर्तन करने पड़ते हैं। ऐसी छूट केवल हमारे ही देश के साहित्य में नहीं वरन् पाश्चात्य देशों में भी 'poetic licence' कह कर दी जाती है।

पाश्चात्य साहित्य में काव्य और संगीत का इतना घनिष्ठ सबध प्रायः नहीं मिलता जितना हिन्दी साहित्य के पूर्वमध्यकाल के भक्ति साहित्य में मिलता है। इसीलिए पाश्चात्य साहित्य में 'poetic licence' की स्थापना तो करनी पड़ी किन्तु 'musician's licence' की आवश्यकता नहीं पड़ी। इसी के विपरीत शब्दों के रूपों के सबध में हमारे साहित्य में जो समस्याएँ सामन आती हैं उन्हें देखकर हमारे आलोचकों को कवि और संगीतज्ञ दोनों को ही इस प्रकार की छूट देनी पड़ी। और यदि हम चाहें तो अपने आलोचकों की तरह हम शायद कह सकते हैं कि 'निरकुशा कवय' की तरह ही 'निरकुशा गायका' की उक्ति भी स्वीकृत की जानी चाहिए किन्तु अपने यहाँ के साहित्य के गंभीर विवेचन के उपरान्त बरबस हमारा ध्यान किन्हीं अन्य परम आवश्यक तथ्यों की ओर खला जाता है। जैसा ऊपर माना जा चुका है कवि भाषा के शब्दों के स्वीकृत रूपों में विकार उत्पन्न करता है छन्द विषयक अनिवार्य एवं बाह्यीय पाबन्दियों की पूर्ति के लिए। किन्तु इसी प्रकार के विकार जब संगीत के द्वारा किए जाते हैं तो उसका कारण कवि का कारण नहीं होता क्योंकि पूर्व ही बताया जा चुका है कि काव्य और संगीत के ढाँचों में ही मूल अन्तर है। संगीत युक्त पदावली काव्ययुक्त छंदावली में न तो बँधी होती है और न काव्य-सिद्ध छंदों की किसी अंश में ही पाबंदी करती है। तब सहसा प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि संगीत क्षेत्र में सिद्ध गायक शब्दों के स्वीकृत रूपों में विकार क्यों उत्पन्न करता है। इसका उत्तर स्पष्ट है कि संगीतज्ञ की ध्वनि-साधना स्वरों में निहित ध्वनियों की साधना होती है। अतः संगीताश्रयी ध्वनि सतुलन के लिए उसे शब्दों के रूपों में नहीं वरन् शब्दों के उच्चारण में ध्वनि विषयक सतुलित और अभीप्सित वैशिष्ट्य उपस्थित कर देना आवश्यक हो जाता है। गायक कवि को अपने पक्षों को विशेष राग के विशिष्ट स्वरों से भडित करके उन्हें ताल में बाँधना होता है—तालवद्ध रूप प्रदान करना पड़ता है। अतः संगीत के कलात्मक पक्ष (टेक्निक) के आग्रह के कारण शब्दों में लोच लाना तथा परिवर्तन करना अनिवार्य हो जाता है। रागों का स्थूलस्वरूप, स्वरसंगति, मुक्त स्वरों का निरूपण तथा उसकी स्थापना, विभिन्न अवयवों का योग्य स्थापन, किसी निश्चित स्वर से गीत के वाक्य को आरम्भ करके उसे रागात्मक वाक्य (musical sentence) का रूप प्रदान करना तथा इस प्रकार गीत के वाक्य को संगीतात्मक वाक्य का रूप प्रदान करते हुए एक-एक भावात्मक कल्पना को पुरा करते जाना, ताल के आघात के अनुसार गीत के वाक्यों का सौष्ठव बँटाना और रागात्मक वाक्यों की लम्बाई का ध्यान रखना—संगीत की इन कलात्मक विशेषताओं पर ध्यान रखने के कारण भ्रमर का भँवरा, माँह का महिया आदि विभिन्न उच्चारण बन जाना स्वाभाविक ही है।^१

काव्यशास्त्र के दृष्टिकोण से जैसा कि डा० दीनदयालु जी गुप्त ने इंगित किया है — “यद्यपि बहुत अंश में छंदपूर्ति अथवा तुकान्त के लिए मूल भाषा के प्रचलित शब्दों को तोड़ना भाषा के प्रयोग का एक अवगुण ही होता है ।” किन्तु लेखिका का विनम्र निवेदन है कि शब्द परिवर्तन, शब्दों के लोचयुक्त प्रयोग तथा ह्रस्वस्वर को दीर्घ और दीर्घस्वर को ह्रस्व बनाने की इस प्रवृत्ति के मूल में भी संगीत ही निहित है । तुक, मात्राओं की पूर्ति, शब्द-समूह की गति तथा लय के प्रवाह द्वारा काव्य और संगीत के संबंध को पुष्ट करने के लिए ही प्रायः शब्द-रूपों में विकार किए जाते हैं । अब यदि इस दृष्टि से देखा जाय तो डा० गुप्त जी ने जिसे काव्यगत ‘शब्दों का तोड़ना’ माना है वह ऐसा नहीं प्रतीत होता । वरन् वह सीदर्य की अभिवृद्धि का साधन बन जाता है । अतः संगीत के माध्यम से काव्य-साधना करने वाले गायक कवियों के लिए इतनी स्वतन्त्रता अनिवार्य है ।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने काव्यशास्त्र के नियमों में वद्ध होकर काव्य की रचना नहीं की अपितु भावना की तीव्रता में उनके हृदय से गाये गए मुक्त गान ही अपनी रसात्मकता, पवित्रता तथा सौन्दर्य चेतना के कारण स्वतः ही काव्य की संज्ञा से विभूषित हो गए । “... मध्ययुगीन हिन्दी साहित्य बहुत अंशों में काव्य-साधना के लिए नहीं वरन् पतित मानवता को दैवी-संदेश मुनाने के लिए रचा गया था । काव्य-साधना साधन मात्र थी, उसमें प्राप्त काव्य-चमत्कार अनायास है । इस अमर साहित्य के विविध रचयिता अपने-अपने क्षेत्र के देवदूत थे । उनकी वाणी अपने इष्ट के द्वारा प्रदत्त वरदान से सिद्धवाणी थी ।” ^१ यही कारण है कि हमारे सभी कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के काव्य में शब्दों के लोच-युक्त रूप पर्याप्त मात्रा में प्रयुक्त हुए हैं । उदाहरणस्वरूप इन कवियों के निम्नलिखित कुछ स्थलों पर प्रयुक्त शब्दों के लोचयुक्त रूप दृष्टव्य होंगे —

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

पंगु	पंग	सूरदास कछु कहत न आवे गिरा भई गति ‘पंगु’ । ^१
महियां	माहि	बिडरति फिरति सकल बन ‘महियां’ एकै एक भई । ^२
लपटेय	लपेट	श्री शंकर बहुरतन त्यागि कै विर्पाहि कंठ लपटेय’ । ^३
भँवारे	भ्रमर	तुम कारे सुफलक सुत कारे, कारे मधुप ‘भँवारे’ । ^४

(सूरदास)

१. अष्टछाप और बल्लभसम्प्रदाय, डा० गुप्त, भाग २, पृ० ८८१

२. मोरा-स्मृति-ग्रंथ, कृष्णभक्ति परंपरा और मोरा, आचार्य ललिताप्रसाद सुकुल, पृ० १८७

३. सूरसागर, (भाग १), पृ० ४८७, पद सं० १२५८

४. वही, पृ० ४७८, पद सं० १२३०

५. वही, (भाग २), पृ० १५६१, पद सं० ४५१३

६. वही, पृ० १५२०, पद सं० ४३८०

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

कहियाँ कहँ को बलि बलि जाउ चरन कमलनू को जाहि अपन घर 'कहियाँ ।'
 गोपाला गोपाल इन मोरन की भाति देखि नाचँ 'गोपाला' ।'
 चढ़ चढ़ सहज प्रीति कमलनि अह भानुहि सहज प्रीति —

कुमुदिनी अह चढ़ ।'

बहियाँ बाँह नेक लाल ! टेकहु मेरी 'बहियाँ' ।'
 राई राय खेलन बन चले 'मदुराई' ।' (परमानन्ददास)
 बिरियाँ बेला कुभनदास प्रभु बधि बेचन की 'बिरियाँ' जात टरी ।
 चैननु चैन अख गिरिघर बिन निस्ति अह वासर मन न रहत
 कयो 'चैननु' ।' (कुभनदास)

पनियाँ पानी कछु टोना सो डारि गयी री, कसे भरन जाऊँ 'पनियाँ' ।'
 लगनियाँ लगन } लागी रे 'लगनियाँ', 'मोहना' सों । (कृष्णदास)
 मोहना मोहन
 मटकिया मटकी 'मटकिया' मोरो मोहन बीज ।'
 दरलना दर्शन भोर लमखोर बेधि बीज जू 'दरलना' ।"
 रसाँ रसाल नदराय जू को जानि दिखावँ सुदर रूप 'रसाल' ।"
 नगही नगहीं } 'नगही नगही' 'बतियाँ' दू दू दूध की देखिए
 बतियाँ बात } हँसत हरत दुख दलना ।" (चतुर्भुजदास)

१ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० ७८

२ वही, पद स० ७०

३ वही, पद स० १६७

४ वही, पद स० ६०

५ वही, पद स० ६३

६ अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० ११६, पद स० ५८

७ वही, पृ० १०७, पद स० १५

८ वही, पृ० २३२, पद स० २६

९ हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० १२३

१० अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० २८१, पद स० २८

११ वही, पृ० २८४, पद स० ४१

१२ वही, पृ० २७८, पद स० १३

१३ वही, पृ० २७६, पद स० २

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

पनियाँ	पानी	गोकुल की पनहारो 'पनियाँ' भरन घली । ^१
मगना	मगन	फूली सखी चहुँ ओर थोरें थोरें, नंददास फूले जहाँ मन भयो 'मगना'। (नंददास)
कुमारें	कुमार	गोविंद प्रभु पिय दासी तिहारो सुंदर घोष 'कुमारें, ।' ^२
किसोरें	किशोर	गोविंद प्रभु कों देखि ललितादिक निरखि हँसत घन- नवल 'किसोरें' । ^३
मंभारी	मांभ	निसदिन हूँ घर घेरो फरत है, बालक जूय 'मंभारी' । ^४ (मध्य) (गोविंदस्वामी)
अनुकूली	अनुकूल	यह सब सुख 'द्योत' निरखि इच्छा 'अनुकूली' । ^५
परसिवी	स्पर्श	दधि के दान मिस, ब्रज की वीथिन में भक्तभोरन अंग अंग को 'परसिवी' । ^६ (द्योतस्वामी)
गोपरायनि	गोपराय	भुलहिं कुंवरि 'गोपरायनि' की मध्य राधा सुन्दरि सुकुमारी । ^७
आकासे	आकाश	नंदकुल चंद वृषभानु फुल कीमुदी, उदित वृंदावनविपिन विमल 'आकासे' ॥ ^८ (गदाधर भट्ट)
मुरलिका	मुरली	नव पीतांबर लकुट 'मुरलिका' ओर अखंड बनायो - प्रीतसहित अवलोक ग्रहत हरि मात पिता के पाय । ^९
नयना (नैना)	नयन	नयन सों 'नयना' प्रानन सों प्रान अरुक्ति रहे चटकीली ध्रुवि देख लटपटात स्यामघन । ^{१०} (सुरदास मदनमोहन)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३२३, पद सं० २४

२. वही, पृ० ३२६, पद सं० ३६

३. वही, पृ० २५८, पद सं० ५६

४. वही, पृ० २५३, पद सं० ३३

५. वही, पृ० २५१, पद सं० २६

६. वही, पृ० २६७, पद सं० १७

७. वही, पृ० २६६, पद सं० २३

८. मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ५६ भूलन के पद ।

९. वही, पृ० २२, पद सं० ६

१०. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० १०

११. वही, पृ० ४४८, पद सं० ५

लोचयुक्त रूप	माया रूप	
राई	राय	मोहन 'रसिक राई' री माई तगती बू मान करे - अँसी कौन कामिनी ।'
नामिनी	नाम	सागि कटुर उरप सप्त सुर गी मुसप सेति सुदरि मुघर राधिका 'नामिनी, ।'
जुवतीनि	युवती	देसी मुधग राय रग नीको ब्रज 'जुवतीनि' की भोर री सजनी ।' (हितहरिवंश)
नटवा	नट	नाँचत 'नटवा' भोर मुपन जग, तँसँ बाजत मेह मूडग ।'
मोहनियाँ	मोहन	मदनमोहन भाई मन- 'मोहनियाँ ।' (श्यास)
मोरनि स्यामाहि]	मोर स्यामा]	नाचत 'मोरनि' सग स्याम मुदित 'स्यामाहि' रिभाचत ।'
करनि	कर	बनी री तेरें चारि चारि चूरी करनि ।' (हरिदास)
छहियाँ	छाह	कुजन बन के छारें बाडे कुचर कदब की 'छहियाँ ।'
बहियाँ	बाह	मुनत बचन हरसि बिलस न कीनों बली बली गहि 'बहियाँ ।' (बिठ्ठलबिपुल)
इष्टा	इष्ट	अँसी की बड़भागी अनुरागी जो माराच 'इष्टा' ।'
छहियाँ] बहियाँ]	छाह] बाह]	इन जनि भें वदरनि की 'छहियाँ' गई 'बहियाँ' बोलत बोलत बन बन तँ सोई सग सब ही की ।''
राइ	राय	बिहरत राज रितु बन 'राइ' ।'' (बिहारिनदेव)
मोरा	मोर	कारी घटा छटन के मोरा 'मोरा' बोलत जोरें ।''

१ हित चौरानी, हितहरिवंश, प्रति स० ३८ । २१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद स० २

२ वही, पद स० ६८

३ वही, पद स० २४

४ भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७८, पद स० ६८०

५ वही, पृ० २७६, पद स० ३७८

६ पद-संग्रह, प्रति स० १६२० । ३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग,
पृ० ३०, पद स० १

७ वही, पृ० १७, पद स० १६

८ वही, पृ० ४१, पद स० २१

९ वही, पृ० ४१ पद स० २१

१० वही, पद स० १५

११ पद-संग्रह, प्रति स० ३७१।२६६, काशी-नागरी-प्रचारिणी सभा, पत्र स० १३१, पद स० ६

१२ वही, पत्र स० १४३, पद स० ५

१३ जुगतसतक, धीमट्ट २७६६।१६६६, का० ना० प्रा० स०, पत्र स० २३, पद स० ८५

लोष्ठप्रबन्ध रूप भाषा रूप

नवर्णाह	नवम्	नवम् वर्षम् नवम् वृंदावन 'नवर्णाह' छन्द पून ।' (श्रीमट्ट)
वर्षिका	वर्षा	नाना धनि 'वर्षिका' वृंदावन ।'
भोम	भूमि	राज्य रंग 'भोम' में अवन हरि जीवं रनिष्ठ ।' (परमदास)
मर्षनया	मर्षना	छर छर दार्घ्य 'मर्षनया' छन्द अह द्विज वरन वेद की धोर ।'
मैना	मैन	आमकरण प्रभु मोहन नागर वारों कोटिक 'मैना' । (आमकरण)

कौमल्य शब्द विन्यास -

काव्य की नाट्य-भावों में अत्यन्त करने के लिए भाषा को मधुर, कौमल्य और मुकुमार बनाना आवश्यक है । वर्णन तथा कर्मेकटु अर्थों का सूक्ष्म प्रयोग और द्विगु तथा संयुक्त अर्थों का यथाशक्ति बहिष्कार संगीत के उदात्तन है । कृष्णमन्त्रिकालीन कवियों की भाषा मृदुल, मंजुल, मधुर और मर्म है । उनकी रचनाओं में अधिकतर कौमल्य शब्द-विन्यास होना है क्योंकि वृजभाषा का प्रधान गुण माधुर्य है । 'देवी और विदेवी सभी व्यक्तिगतों ने मुक्त कंठ से यह वान मानी है कि वृजभाषा सब भाषाओं में मधुर है । "वृजभाषा की वर्णमाला में मधुर वर्णों का ही प्रधान है । 'ण' वृज में 'न' हो जाता है । 'ल' बहुधा 'र' हो गया है । 'ज' और 'छ' का स्थान 'म' ने ले लिया है । 'ह्र' ने 'रि' का रूप ग्रहण कर लिया है । इस प्रकार ममस्त वर्णमाला की प्रवृत्ति कौमल्यता और मधुरता की ओर हो गई है ।" संगीत की कौमल्यता उदात्तन के लिए कृष्णमन्त्रिकालीन कवियों ने कर्मेकटु वर्णों का यथाशक्ति बहिष्कार किया है । उनकी रचनाओं में वृजभाषा के स्वाभाविक माधुर्य के अनुकूल प्रायः अधिकतर स्थलों पर ण, झ > म; तथा ड, ट और ल > र का प्रयोग मिलता है । उदाहरण स्वरूप -

आगा > आसा, निमिकर > निमिकर (मूरदास)^१; मिश्री > मिसिरी (परमानन्ददास)^२;
मणि > मनि (कृष्णदास)^३; विष्टुड > विष्टुरि (कुंभनदास)^४; भूयज > भूपन (नन्ददास)^५;

१. जगन्नाथक, श्रीमट्ट, ७१२।३२, का० ना० प्र० सं०, पत्र सं० १३, पद सं० १
२. राम-सागर, परमदास, ६८०।६८२, रा० साग० ६८, पत्र सं० १४८
३. वही, १००, पत्र सं० १६१
४. अक्षररी दरबार के हिन्दी कवि, सरयू प्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ६
५. वही, पृ० ४५१, पत्र सं० ७
६. कला, कल्पना और साहित्य, सत्येन्द्र, वृजभाषा-माधुरी गीर्षक लेख, पृ० २२५
७. मूर-सागर, भाग २, पत्र सं० ३७२६ तथा ३७८३
८. हस्तलिखित पत्र-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनव्यास गुप्त, पत्र सं० ३३
९. अष्टछाप-परिचय, मोतिल, पृ० २३४, पद सं० ४२
१०. कुंभनदास, विद्याविभाग काँकरोली, पत्र सं० १६७
११. अष्टछाप-परिचय, मोतिल, पृ० ३२७, पत्र सं० ४३

अतिशय>अतिसय (चतुर्भुजदास)^१, कलस>कलस (गोविन्दस्वामी)^२, मुठ>मुरि (छीतस्वामी)^३, शरद>मरद (मूरदास मदनमोहन)^४, शिरोमणि>सिरोमनि, चूडी>चुरी (हितहरिवंश)^५, धरण>धरन (व्यामजी)^६, थोडी>थोरी (हरिदाम)^७, विवश>विवम (विहारिन देव)^८, किशोर>किमोर (श्रीमट्ट)^९, यश>जम (आमकरण)^१

सयुक्त वर्णों का अभाव —

भावों की कोमलता को व्यक्त करने के लिए कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने शब्दों को मधुर तथा कोमल बनाने का निम्न प्रयास किया है। मुकुमारना तथा मधुरता का विशेष ध्यान रखने के कारण इन कवियों की रचनाओं में सयुक्तवर्ण न्यून मात्रा ही में आए हैं। यदि सयुक्त वर्ण आ भी जाते हैं तो स्वरगम द्वारा उनको अमीनित कर दिया गया है। उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित प्रयोग देखे जा सकते हैं —

ममदर्शी>ममदग्मी, दुलभ>दुरलभ (मूरदाम)^{११}, वर्ष>वरम, माग>मारग (परमानन्ददाम)^{१२}, पूर्ण>प्रन, सर्वस्व>मरवसु (कुमनदाम)^{१३}, सर्वस्व>सरवम (कृष्णदास)^{१४}, पिपासा>पियाम, प्रिय>पियारे (मददाम)^{१५}, मूर्ति>मूरति, स्वरूप>सुरूप (चतुर्भुजदाम)^{१६}, दर्शन>दरमन, स्वप्न>सुपन (गोविन्दस्वामी)^{१७}, मार्ग>मारग

- १ अष्टछाप परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० २७८, पद स० १३
- २ गोविन्दस्वामी, अजभूषण शर्मा, पृ० ११, पद २१
- ३ हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० १७
- ४ कीर्तन-संग्रह, वर्षारिसव के कीर्तन
- ५ चौरासी-पद, (हस्तलिखित पद-संग्रह, प्रयाग-संग्रहालय), प्रति स० ३८/०१५ पद स० १० व १३
- ६ भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २५७, पद सख्या २६१
- ७ पद-संग्रह, (हस्तलिखित), हिंदी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग, प्रति स० १६२०/३१७०, पृ० १३, पद ३
- ८ वही, पद २०
- ९ जगलसतक, श्रीमट्ट, प्रति स० २७६६/१६६६, का० ना० प्र० स०, पत्र २३, पद स० ८५
- १० दो सौ बावन सैकवन की बातें
- ११ मूरसागर, (भाग १) पृ० ७२, पद स० २२०
- १२ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० २३३ व ४२७
- १३ कुमनदास, विद्याविभाष, काँकरीली, पद स० ४४, २२२
- १४ अष्टछाप-परिचय, मीतल, पृ० २३७, पद स० ५७
- १५ वही, पृ० ३२३, पद २५ व २८
- १६ हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० ३४ तथा ३६
- १७ गोविन्दस्वामी, अजभूषण शर्मा, पद स० २३१ तथा ३६३

(छीतस्वामी)^१; स्वर>सुर, पूर्ण>पूरन, वर्णन>वरनन (गदाधर भट्ट)^२; पूर्ण>पूरन (सूरदास मदनमोहन)^३; स्पर्श>परस (हितहरिवंश)^४; भ्रमर>भँवरन (व्यासजी)^५; सर्वदा>सरवदा, स्वर>सुर (हरिदास)^६; हर्ष>हरसि (विट्ठलविपुल)^७; सर्वस्व>सरवस (विहारिनदेव)^८; नृत्यत>निरतत, स्पर्श>परस (श्री भट्ट)^९; हृदय>हिरदै, कल्पतरु>कलपतरु (परशुराम)^{१०} ।

मीरा की भाषा

यहाँ पर मीरा की भाषा तथा उसकी विशेषताओं को ओर इंगित कर देना अनिवार्य है । यों तो मीरा के पदों के जो अनेकों संग्रह प्राप्त होते हैं उनमें राजस्थानी, ब्रजभाषा, खड़ीबोली, अवधी, गुजराती आदि सभी का सम्मिश्रण देख पड़ता है । किन्तु यह तो निश्चित है कि मीरा की भाषा विशुद्ध ब्रजभाषा नहीं थी ।^{११} हस्तलिखित प्रतियों के आधार पर बंगीय हिन्दी परिपद् द्वारा संपादित 'मीरा पदावली' में मीरा की भाषा राजस्थानी रूप में प्रगट हुई है और पदावली परिचय में भी इसी तथ्य की पुष्टि की गई है ।^{१२}

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीत-स्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १७
२. श्री गदाधर भट्ट महाराज की वानी, हस्तलिखित प्रति वालकृष्णदास जी की, पत्र २१, पद २३; पत्र २३, पद सं० १; पत्र २३-२४, पद सं० ३
३. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद सं० ७
४. चौरासी पद, प्रयाग संग्रहालय, प्रति सं० ३८/२१५, पद सं० १०
५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० १६६, पद सं० ४०३
६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०/३१७०, हिन्दी-संग्रहालय प्रयाग, पृ० २८, पद सं० २, पृ० ३०, पद १
७. पद-संग्रह (हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग), संख्या ३१७०, वेण्टन संख्या १६२०, पृ० ४१, पद सं० २१
८. वही, पद सं० २०
९. जुगलसतक, श्रीभट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, का०ना०प्र०सं०, पत्र १३, पद १, पत्र १ पद सं० ७
१०. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६६०।४६२, का०ना०प्र०सं०, रा०साग० ४२, पद सं० १, ८
११. "मीरा की मातृभाषा राजस्थानी थी, अतः मीरा के नाम से प्रचलित पदों की भाषा में राजस्थानीपन पर्याप्त है किन्तु ब्रज तथा गुजरात में रहने के कारण इन प्रदेशों में प्रचलित पदों में प्रादेशिक बोलियों की छाप भी पर्याप्त है । जो हो मीरा की रचना विशुद्ध ब्रजभाषा कभी भी सिद्ध न हो सकेगी ।"

ब्रजभाषा-व्याकरण, धीरेन्द्र वर्मा, पृ० ३०

१२. "संग्रहों में प्राप्त उन [मीरा] के पदों के रूप यदि कोई देखे तो शायद उन्हें राजस्थानी की मानने में भी संकोच होने लगे । दो चार टूटे फूटे, आँधे-सीधे झंझर उधर आनेवाले राजस्थानी शब्दों और मूहावरों को छोड़कर ब्रजभाषा, अवधी और कहीं-कहीं तो खड़ी

अन्य कृष्णमल्लिकार्जुन कवियों की भाँति मीरा के पदों में भी शब्दों के लोचयुक्त रूप प्रचुरमात्रा में आए हैं। उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित उद्धरण दृष्टव्य होंगे —

लोचयुक्त रूप भाषा रूप

मुरडिया	मुरली	‘मुरडिया’ बाजा जमणा तोर ।’
गोविंदा	गोविंद	भाई रो म्हा डिया ‘गोविंदा’ भोड ।’
घुघरपा	घुघरू	पग बाध ‘घुघरपा’ नाच्या रो ।’
हरचदा	हरिश्चन्द्र	सतदादी ‘हरचदा’ राजा डोम घर पीरा मर्रा ।’
परंपा	पपोहा	‘परंपा’ म्हारो कब रो बर बिताया ।’

मीरा ने भी अपने काव्य में सम्यक् वर्णों को परिष्कृत करके अभीक्ष्ण रूप में प्रचुर मात्रा में प्रयुक्त किया है। उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित प्रयोग दृष्टव्य होंगे —

अमृत>इमरत	—	‘इमरत’ पाइ बिया ब्यू वीग्या कूण गाँव रो रीत ।’
भानु>भारग	—	बध मिहारा डमर मभारा ऊभो ‘भारग’ जोय ।’
प्रभात>परभात	—	पटाणा सोडया मुलाणा बोडया साभ भया ‘परभात’ ।’
कीर्ति>कीरत	—	‘कीरत’ काई ना बिया घणा करम कुमाणी जो ।’
किरपानिधान>किरपानिधान	—	गिरधारी शरणा पारी आया राख्या ‘किरपानिधान’ ।’

बोली की भी लिखड़ी मिलती है। कारण स्पष्ट है कि इन विविध सप्रहो के पद गली-गली गाये जाने वालों से चुनकर बटोर लिये गये हैं। किन्तु प्रस्तुत सप्रह में जो पदावली दी गयी है और जिसका इतिहास भी दे दिया गया है उसमें यदि कुछ भी सच्चाई हो जो पदों में प्रयुक्त ओत-प्रोत राजस्थानी से भी प्रतिपादित होती है तो कम से कम मीराबाई की रचनाओं के विविध प्रकार के अध्ययन की कठिनाई बहुत सुलभ जाती है।” मीरा-स्मृति ग्रन्थ, पदावली-परिचय, ललिताप्रसाद मुकुल, पृ० ५ और ६

- १ मीरा स्मृति-ग्रन्थ, मीरा-पदावली, पृ० २७, पद स० ६४
- २ वही, पृ० ४, पद स० १३
- ३ वही, पृ० १३, पद स० ४७
- ४ वही, पृ० १५, पद स० ५४
- ५ वही, पृ० १६, पद स० ३८
- ६ वही, पृ० ३, पद स० ६
- ७ वही, पृ० ६, पद स० २१
- ८ वही, पृ० ७, पद स० २४
- ९ वही, पृ० ७, पद स० २५
- १० वही, पृ० ६, पद स० ३१

नृत्य>निरत	—	काङ्गिन्दी दह णाग णाथ्यां काङ्ग फण-फण 'निरत' करंत । ^१
प्रतिज्ञा>परतग्या	—	प्रहङ्गाद 'परतग्या' राख्यां हरणांकुस णों उदर विदारण । ^२
श्री>सिरी	—	छप्पण कोटां जणां पधारचां दूल्हो 'सिरी' व्रजनाथ । ^३
हृदय>हिरदां	—	मा 'हिरदां' वस्या सांवरो म्हारे णोंद णा आवां । ^४

जहाँ तक कर्णकटु अक्षरों के प्रयोग करने का प्रयत्न है मीरा की स्थिति अन्य कृष्णभक्तिकालीन पदकारों से भिन्न है । 'ट' वर्ग की कर्कशता से लोगों के कान फट जाते हैं । मीरा में 'ट' वर्ग की प्रधानता है । 'ड' का भी मीरा में बाहुल्य है । उदाहरणस्वरूप कतिपय पद दृष्टव्य होंगे —

म्हां मोहण रो रूप लुभाणी ।
 सुंदर वदण कमड़ दड़ लोचन वांकां चितवण नैणा समाणी ।
 जमणा किणारे कान्हा धेणु चरावां वंसी वजावां मीट्ठां वाणी ।
 तण मण धण गिरधर पर वारां चरण कंवड़ मोरां विलमाणी ॥^१
 म्हारो जणम-जणम रो शायो थाणे ना विशरचा दिण रांती ।
 थां देख्यां विण कड़ ना पड़तां जाणे म्हारी छांती ।
 ऊचां चढ-चढ पंथ निहारचां कड़प-कड़प अखयां रांती ।
 भोसागर जग वंघण भूठां भूठां कुड़ रां णयाती ।
 पड़ पड़ थारां रूप निहारां गिरख गिरख मदमांती ।
 मोरां रे प्रभु गिरधर नागर हरि चरणा वितरांती ॥^२
 मण थें परस हरि रे चरण ।
 सुभग सीतड़ कंवड़ कोमड़ जगत ज्वाड़ा-हरण ।
 इण चरण प्रह्लाद परस्यां इन्द्र पदवी धरण ।
 इण चरण ध्रुव अटड़ करस्यां सरण असरण सरण ।
 इण चरण ब्रह्मांड भेट्यां णखखसिखां सिरि भरण ।
 इण चरण कालियां णाथ्यां, गोपड़ीड़ा करण ।
 इण चरण धारचां गोवरधण गरव भगवा हरण ।
 दासि मोरां लाल गिरधर अगम तारण तरण ॥^३

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ६, पद सं० ३०

२. वही, पृ० १०, पद सं० ३४

३. वही, पृ० १०, पद सं० ३६

४. वही, पृ० ११, पद सं० ३७

५. वही, पृ० २, पद सं० ३

६. वही, पृ० १२, पद सं० ४३

७. वही, पृ० ४, पद सं० १४

किन्तु 'ट' वग का प्रयोग मीरा के काव्य में स्वच्छन्द सगीत उत्पन्न करता है जो कृष्णभक्तिकालीन अन्य कवियों के काव्य में कोमल शब्दा द्वारा उत्पन्न सगीत में कम मधुर नहीं है। जायसी के 'डा' के सगीत माधुर्य पर भुग्ध हो कर प० रामचन्द्र शुक्ल ने कहा था—“सदेमडा शब्द में स्वार्थे 'डा' का प्रयोग भी बहुत ही उपयुक्त है। ऐसा शब्द उस दशा में मुँह से निकलता है जब हृदय प्रेम माधुर्य, अल्पता, तुच्छता आदि में से कोई भाव लिये हुए होता है।” मीरा के पदों में ऐसे भावव्यञ्जक शब्दों 'डा' आदि न जाने कितने भरे पड़े हैं। यथा—

प्रभु ओ ये कह्या गया 'नेहडा' लगाय ।'
चित्त चढी म्हारे माधुरी मूरत, 'हिवडा' अगो गढी ।'
स्वाम म्हों बांहडिया ओ गह्या ।'
स्वाम क्षुदर पर वारा 'जीबडा' डारा स्वाम ।'
जोशीडा णे लाख बघाया रे भाव्या म्हारो स्वाम ।'
प्रीतम दया सणेसडा म्हारों घणो पेवाजा हो ।'
'नीदडी' आवा णा शारा रात कुण बिध होय प्रभात ।'
अणम अणम रो काण्हडो म्हारी प्रीत बुझाय ।
घायड री गत घायड आभ्या 'हिवडो' अगण सजोय ।'
म्हारा पिपा म्हारे 'हीमडे' बसता ना आवा ना जातो ।''

नेहडा, हिवडा, बांहडिया, जीबडा जोशीडा, सणेसडा, नीदडी, काण्हडो, हिवडा और हीमडे शब्दों में कितनी स्वाभाविक रमणीयता तथा अकृत्रिम सगीत निहित है। अनगूठ और भीष्ट चट्टानों पर उड़नगी, टकरानी, बडती हुई जल की घारा जिस प्रकार अपूर्व मधुर सगीत

-
- १ जायसी-प्रयावली, रामचन्द्र शुक्ल, भूमिका पृ० ४७
 - २ मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा-वदावली, पृ० ४, पद स० ११
 - ३ वही, पृ० ५, पद स० १५
 - ४ वही, पृ० ६, पद स० २२
 - ५ वही, पृ० ८, पद स० २७
 - ६ वही, पृ० १३, पद स० ८४
 - ७ वही, पृ० २२, पद स० ७६
 - ८ वही, पृ० २३, पद स० ८१
 - ९ वही, पृ० २५, पद स० ८६
 - १० वही, पृ० ६, पद स० १६
 - ११ वही, पृ० ३, पद स० १०

उत्पन्न करती है, मीरा के हृदय की वेदना, टीस, बेचैनी तथा व्याकुलता भी स्वाभाविक विवशतावश स्वतः निकले हुए अनगढ़ और अकृत्रिम शब्दों द्वारा उसी प्रकार का संगीत उत्पन्न करती है ।

मीरा के काव्य में कही-कहीं र, ल > ड तथा स > श का प्रयोग किया गया है ।
यथा —

नेहरा > नेहड़ा — प्रभुजी थे कठ्यां गयां 'नेहड़ा' लगाय ।'

वादल > वादड़ — 'वादड़ा' रे ये जड़ भरां आज्यो ।'

बिसरा > बिशरचा — म्हारो जणम जणम-रो शायी थाणे ना 'बिशरचा' दिण रांती ।'

तरसावो > तरशावां — ब्यूं 'तरशावां' अन्तरजामी आय मिड़ो दुख जाय ।'

किन्तु इस प्रकार के प्रयोग मीरा की भाषा की मधुरता बढ़ाने में कम सहायक नहीं हुए हैं । इन शब्दों से माधुर्य की वर्षा सी प्रतीत होती है ।

'ड' के पश्चात् 'या' का प्रयोग और स्वार्थे ड्या भाषा में संगीत-सौंदर्य की वृद्धि ही करते हैं । मीरा में पग-पग पर ऐसे ही प्रयोग भरे हुए हैं । यथा —

भाया 'छांड्या' बंधा 'छांड्या' 'छांड्या' सगां स्यां ।'

मीरां रे प्रभु गिरधर नागर 'क्रीड्यां' संग बलवीर ।'

'छोड्या' म्हा बिसवास संगती प्रीत री बाती जड़ाय ।'

स्याम म्हां 'बांहडियां' जी गह्यां ।'

सारांश में कहा जा सकता है कि—“मीराँ देवी की रचनायें भाषा अथवा काव्य चातुर्य की दृष्टि से विशेष महत्व नहीं रखतीं । भाषा अथवा काव्यकला का उसमें कोई विशेष चमत्कार नहीं । फिर भी उनके पदों में विशेष आकर्षण है, उनमें पुलकित तथा गद्गद करने की शक्ति है; कम से कम श्रोताओं के हृदय पर वे प्रभाव उत्पन्न करते हैं ।..... उनके शुद्ध, सरल तथा मंजुल भाव उनकी निश्चल अनुरक्ति, तल्लीनता एवं मादकता उनके शब्दों में भी छलकती सी जान पड़ती है । साधिका के प्रगाढ़ भक्तिभाव से उसके शब्दों में

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० ४, पद सं० ११

२. वही, पृ० १५, पद सं० ५२

३. वही, पृ० १२, पद सं० ४३

४. वही, पृ० २५, पद सं० ६०

५. वही, पृ० १, पद सं० १

६. वही, पृ० ३, पद सं० ७

७. वही, पृ० ४, पद सं० ११

८. वही, पृ० ६, पद सं० २२

भी उसकी आत्मा का विशेष स्पन्दन एवं मौरभ प्रकट हो गया । यदि शब्दों, वाक्यों, पदों आदि का कौशल अथवा पद्यों की विपुलता मात्र ही काव्य, कवित्त अथवा कवि की महानता या हीनता का प्रमाण समझा जाय तो समस्त मीरा का स्थान नगण्य सा माना जायगा । यदि भावावेश, हृदयवेग, तीव्र भावुकता तथा नभयना से विगलित शब्द-विन्यास को कविता का विशेष लक्षण माना जाय तो मीरा के कवियित्री होने में संदेह नहीं । यही नहीं, उनकी पदावली में भावोन्मेषकता एवं सगीत के विशेष गुण हैं जिनसे उनके काव्य का उत्कर्ष बहुत बढ़ जाना है ।^१

री, अरी, एरी आदि शब्दों का प्रयोग

सगीत-माधुर्य तथा नाद-सौंदर्य की वृद्धि के लिए ही कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में री, अरी, एरी, रे, जी, हो, हे, हा, ए आदि शब्दों का प्रयोग-वाह्य दाय पटता है । इन शब्दों के प्रयोग से एक तो भाषा में सुकुमारता आ जाती है, मात्राओं की पूर्ति हो जाती है, तान और लय सरलता से बँध जाती है, भावों में स्पष्टता आती है और साथ ही अर्थ की रक्षा करते हुए भाषानुकूल सगीत-कुशलता दिखाने की स्वतन्त्रता भी प्राप्त हो जाती है । अतः सगीत-प्रकाशन सर्वधी स्वतन्त्रता, तान, लय एवं प्रवाह की सरलता के लिए कृष्ण-भक्ति कालीन कवियों ने अधिकारा स्थलों पर इन शब्दों का प्रयोग किया है । उदाहरण-स्वरूप इन कवियों की कतिपय पंक्तियाँ दृष्टव्य होंगी —

सूरदास —

बेली री राधा उत अँटकी ।^१

अरी अरी सुदरि नारि मुहागिनि, लागे तेरे पार्वे ।^२

रे मन समुझि सोच विचार ।^३

ए अलि कहा जोग में मोको ।^४

परमानन्ददास —

रहि री ! शालिन जोवन मदमाती ।^५

१ मीरा-स्मृति-श्रव, भूमिका, रामप्रसाद त्रिपाठी, पृ० [१-]

२ सूरसागर, दूसरा खंड, पृ० ८६५, पद सं० २३८२

३ वही, प्रथम खंड, पृ० २००, पद सं० ४८८

४ वही, पृ० १०२, पद सं० ३०६

५ वही, दूसरा खंड, पृ० १५००, पद सं० ४३१५

६ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २४

मेरो मन कमल हरयो री नागर ।^१

गावत सुनत लोकत्रयो पावन बलि परमानंददास हो ।^२

कुंभनदास -

एरी ! यह फेंटा ऐंठवा तीस धारें ।^३

रंगीले री ! छबीले नैना रस भरे, नाचत मुदित अनेरे रे ।^४

अव ए नैनाई तेरे करत वसीठी ।^५

कृष्णदास -

लागी रे लगनियां मोहना सोंलागी रे लगनियां ।^६

पिय को मुख देख्यो री नैननि लागी चटपटी ।^७

कुछ टोना सों डारि गयो री कंसे भरन जाऊँ पनियां ।^८

नंददास -

छबीली राधे पूजि लैं री गनगौर ।^९

देखो देखो री नागर नट निरतत कालिंदी तट ।^{१०}

जागिए मेरे लाल हो चिरैयां चुहचुहानी ।^{११}

चतुर्भुजदास -

तोकों री स्याम कंचुकी सोहं ।^{१२}

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० २४०

२. वही, पद सं० ३३६

३. कुंभनदास, विद्याविभाग, काँकरीली प० ७२, पद सं० १८८

४. वही, पृ० ६० पद सं० १५०

५. वही, पृ० ८८, पद सं० २४६

६. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १२३

७. वही, पद सं० ४५

८. वही, पद सं० १२३

९. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३२६, पद सं० ३८

१०. वही, पृ० ३२५, पद सं० ३३

११. वही, पृ० ३१७, पद सं० २

१२. वही, पृ० २८४, पद सं० ४०

अब हों कहा करों री माई ।^१

ये को है री, जाय दान अ देह गोबरघन के रंढे

गोविंदस्वामी —

मेरो मन मोह्यो री इन नागर ।^१

अति रसमाते री तेरे नैन ।^२

सासन सिर घाली हो ठगोगे ।^३

छीतस्वामी —

प्रीतम प्यारे ने हों मोही ।

अरी हों स्याम रूप सुमाने

आगँ कृष्ण पाछे कृष्ण इन कृष्ण उत कृष्ण,

नित देखो तित कृष्ण ही मई री ।^४

गदाधर भट्ट —

देखि री आवत गोकुल चर ।^५

पढ़ह निसान भेरी सहभाई महा-गरज की घोर रे ।^६

लाञ्छितो गिरिधरन पिया पिय नैननि आनद देत री ।^७

सूरदास मदनमोहन —

तेरे गुन रूप की सम नाहि कोउ आवे री अपमा ओ तुहि अत न पावत ।^८

वरन वरन कुमुम प्रफुलित अब मोर ठौर ठौर लागे री कोरित्ता कृन्तन ।^९

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मौतल, पृ० २८७, पद स० ५१

२ वही, पृ० २८१, पद स० ७६

३ हस्तलिखित पद-संग्रह, गोविंदस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० २०४

४ वही, पद स० १५३

५ वही, पद स० ६६

६ हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयाल गुप्त, पद स० १२

७ वही, पद स० १७

८ वही, पद स० ३३

९ गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास, पत्र २१, पद स० २३

१० वही, पत्र २२,

११ वही, पत्र १८, पद स० १४

१२ अन्धरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४६, पद स० ८

१३ वही, पृ० ४४६, पद स० ११

हितहरिवंश -

अपनी बात में सो कहो री भामिनी ।^१

आजु गुपाल रास रस खेलत पुलिन कलप तर तीर री सजनी ।^२

दानु दे री नवल किसोरी ।^३

हरिराम व्यास -

प्यारी री ! मोरु कही न जाइ तेरे रूप की निकाई ।^४

आवो रे आउ भैया, से हे हेरी दीज ।^५

ऐसे हाल कीने री नागर नट ।^६

हरिदास -

आजु तून टूटत है री ललित ब्रभंगी पर ।^७

जों लों जीवें तोलों हरि भजि रे मन और बात सब वादि ।^८

राखं चलि री हरि बोलत कोकिला अलापत सुरदेत पंछी राग बन्यो ।^९

चिट्ठलविपुल -

प्यारी तेरे नैना री अति बांके ।^{१०}

सुनि री सखी हों सांच कहति हों तुव जल ए मीन तेरे रस व स्याम सुन्दर वर
जाचित ज्यों दीन ।^{११}

१. हित चौरासी, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० १५

२. वही, पद सं० २४

३. वही, पद सं० ५१

४. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३७६, पद सं० ६८५

५. वही, पृ० ३८५, पद सं० ७०५

६. वही, पृ० ३८६, पद सं० ७११

७. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, पृ० ८, पद सं० १८

८. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र श्रीस्वा० ४, पद सं० १६

९. वही, पत्र श्रीस्वा० ७, पद सं० १४

१०. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, पृ० ४१, पद सं० २४

११. वही, पद सं० १६

बिहारिनदास -

रे तू बहुरि कहा फिर आयो ।^१

बोलें कौन भलाई रे माई ।^१

धी भट्ट -

कहे धीमट बहुर जो हठिही हो हों न आनिहों पतिवा ।^१

परशुराम -

अतरवसो री मेरे ।^१

हो सुनि कजरान रागसारण सुर गावत गुण ब्रजनारी ।^१

जन्म गवायो रंज रे भूरिध अथा ।^१

मीरा -

मीरा रे प्रभु गिरधर नागर आस भट्टां पे सरणारी ।^१

मीरा रे प्रभु हरि अविणासो कज रे मिठ्यो आय ।^१

मीरा रे प्रभु गिरधर नागर मिठ बिछुड़ण भल कीज्यो जी ।^१

मीरा रे प्रभु हरि अविणासो तण नण स्याम पद्या री ।^१

भासकरण -

कीजे पान सत्ता रे ओटघो बूध लाई जसोबा मीमा ।^१

सुम पीड़ो हों सेज बनाऊं ।^१

१ पद-सप्रह, प्रति स० १६२०।३१७०, हिंदी-संग्रहालय, पद स० ४६

२ वही, पद स० २५

३, जुगलसतक, धी भट्ट, ७१२।३२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र १०, पद स० १

४ रामसागर, परशुराम, प्रति स० ६८०।४६२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र रा०
सा० ७६, पद स० १३

५ वही, पद स० १५

६ वही, पत्र ५३, पद स० ४

७ मीरा-स्मृति-प्रथ, मीरा-पदावली, पृ० २८, पद स० ६६

८ वही, पृ० २५, पद स० ८६

९ वही, पृ० १८, पद स० ६६

१० वही, पृ० १६, पद स० ५८

११ अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५०, पद स० १

१२ वही, पृ० ४५१, पद स० ५

अनुस्वारयुक्त दीर्घ स्वरों का प्रयोग

अनुस्वार युक्त दीर्घ स्वरों के प्रयोग से भाषा में अत्यधिक संगीतात्मकता आ जाती है। संगीत की इस श्रुति-मधुरता को अपनाने के कारण कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में दीर्घ स्वर अनुस्वार-योग के साथ प्रचुर मात्रा में आये हैं। अनुनासिक वर्णों से युक्त स्वरों के संयोग से कवियों ने भाषा के नाद-सौंदर्य को बहुत कुछ अंशों में बढ़ा दिया है। उदाहरणस्वरूप देखिए -

सूरदास -

काहे कौं पिय भोर हों मेरे गृह आये ।^१

हों संग साँवरे के जेहों ।^२

कहा करों मोसों कहीं सब हों ।^३

परमानंददास -

नेकु पट गिरधर को मैया ।^४

जब तें प्रीति स्याम सों कीनी ।

ता दिन तें मेरे इन नैननि नेकहुँ नौद न लीनी ।^५

कुंभनदास -

कान्ह तिहारी सों हों आउंगी ।^६

ग्वालिनि! तें मेरी गँद चुराई ।^७

कृष्णदास -

प्यारी लाड़िली पालने भूलें ।^८

तें गोपाल हैत कसूँभी कंचुकी रंगाय लई ।^९

-
१. सूर सागर, (भाग २), पृ० ११४३, पद सं० २६८८
 २. वही, (भाग १), पृ० ८३६, पद सं० १६६८
 ३. वही, पृ० ७५२, पद सं० १४२३
 ४. हस्तलिखित पद-संग्रह, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २६३
 ५. वही, पद सं० १०२
 ६. कुंभनदास, विद्याविभाग काँकरोली, पृ० ५६, पद सं० १३७
 ७. वही, पृ० ५७, पद सं० १४०
 ८. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल शीतल, पृ० २३०, पद सं० २०
 ९. वही, पृ० २३६, पद सं० ५४

नददास -

छबोली राखे पूजि सँ रो मनगौर ।^१
धन्य बसोदा घाय, तँ कौन पुन्य कीन ।^२
मुख पर बारो सुंदर टोना ।^३

चतुर्भुजदास -

अपने बाल गुपाल रानी जू, पालने भुलावे ।^४
तेरे माई सागत हौ रो पंथा ।^५

गोविंदस्वामी -

गिरिबर कँसे बर्यो ब्रज सासन पियारे ।^६
हौ बलि बलि जाऊँ कसेऊ लास कोजे ।^७

छीतस्वामी -

प्रोतम प्यारे ने हौ मोहो ।^८
अरी हौ स्याम रूप लुभानी ।^९

गदाधर भट्ट -

भौरी तहनि तहन ता तन मे मनसिज रस बरसत ।^{१०}
सखी हौ स्याम रंग रंगी ।^{११}

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० ३२६, पद स० ३८

२ वही, पृ० ३२७, पद स० ४६

३ वही, पृ० ३२४, पद स० २६

४ वही, पृ० २७६, पद स० ३

५ वही, पृ० २८६, पद स० ४७

६ गोविंदस्वामी, विद्या-विभाग काँकरीली, पृ० ३६, पद स० ७६

७ वही, पृ० ११५, पद स० २३४

८ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २६६, पद स० १४

९ वही, पृ० २६५, पद स० १२

१० श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, (हस्तलिखित), बालकृष्णदासजी, पत्र २४,
पद स० १

११ मोहनो बाणी, श्री गदाधर भट्टजी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २५

धूरदास मदनमोहन -

कनियां कनियां अइयां अइयां यों कहि लाल लड़ावे ।^१
सखियन संग राधिका कुंवरि वीनति कुसुम कलियां ।^२

हितहरिवंश -

तू तो सखी सयानी तैं मेरी एकीं न मानी ।
हों तो सौं कहति हारी जुवति जुगती सौं ।^१
दानु वें री नवल किशोरी ।^२

व्यास -

क्यों मन मानें गोरी कैसें इन वातनि ।^१
जमुना जाति ही हों पनियां ।^२

हरिदास -

जों लों जीवे तो लों हरिभजि रे मन और वात सब वादि ।^१
कुंजबिहारी नाचत नीकें लाड़िली नचावत नीकें ।^२

विठ्ठलविपुल -

सुनि री सखी हों सांच कहति हों तुव जल ए मीन ।
तेरे रस व स्याम सुंदर वर जाचित ज्यों दीन ॥^१

१. अकवरी दरवार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७, पद सं० १

२. वही, पृ० ४४८, पद सं० ३

३. चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद सं० ५८

४. वही, पद सं० ५१

५. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३२६, पद सं० ५२०

६. वही, पृ० ३८७, पद सं० ७१४

७. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का०ना०प्रा०सभा, पत्र श्री स्वा० ४, पद सं० १६

८. वही, पत्र १७, पद सं० ८

९. वही, १६२०।३१७०, प्रयाग-संग्रहालय, पृ० ४१, पद सं० १६

बिहारिनदास —

द्वे ॥ किये न बात बने ।
 छूँते दस ॥ १॥ घट छूटे हटकत क्यों न मने ।^१
 जैसे कचन पाई कृपन धन ।
 गनत रहो न बिसारो ।^२

श्री भट्ट —

हिडोरें लाजिलो लाले अकौरें बटी जुटी दोऊ ओरें ।^१
 सहचरी सब सौज सजिविधि सो हरि मन नेहविधि सो भेवं ।

परशुराम —

हरि रास रच्यो केलि करण को ।^१
 परसा प्रभु सों करि मित्राई ।^२

मीरा —

गणता गणता पिश गया रेखा आगरिया री शारी । आया ना री मुरारी ।^१
 म्हा गिरधर आगा नाच्या री ।
 नाच-नाच म्हा रसिक रितावा प्रीत पुरातण जाच्या री ।
 स्याम प्रीत रो बाध घूघरया मोहन म्हारो साच्या री ।
 डोक डाज कुडवा मरण्याबा जग मा जेक ना राख्या री ।
 प्रीतम पड छण ना बिसराबा मीरा हरि रग राच्या री ॥^२

भासकरण —

तुम पोड़ी हूँ तेज बनाऊँ
 आपू चरन रहू पावन तर मधुरें स्वर वेदारो गाउ ।^३

१ पद-सग्रह, प्रति स० १६२०।३१७०, प्रयाग सग्रहालय, पृ० ४१, पद स० २४

२ वही, पद स० २७

३ जुगलसनक, श्री भट्ट, प्रति स० ७१२।३२, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पत्र १४, पद स० १

२ वही, पत्र ५, पद स० ३०

३. रामसागर, परशुराम, प्रति स० ६८०।४६२, का० ना० प्र० स०, पद स० २०

४ वही, रा० सागर ५१, पद स० ३

५ मीरा-स्मृति-प्रथ, मीरा पदावली, पृ० २६, पद स० १०२

६ वही, पृ० १६, पद स ५६

७ अक्बरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१ पद स० ५

शब्दों की ध्वनि-शक्ति

भाषा के शब्दों में अर्थ-गौरव के साथ- साथ ध्वनि-विन्यास संबंधी विशेषता भी निहित रहती है। काव्य में शब्द-संगीत से ही (शब्दों के अर्थ जाने बिना शब्दों की ध्वनि द्वारा ही) थोड़ी सी अर्थ-व्यंजना हो जाती है। “शब्दों में एक प्रकार का पारस्परिक आकर्षण रहता है। पत्ते-पत्ते मिलकर मर्मर ध्वनि उत्पन्न करते हैं। तरंगों के पारस्परिक आघात से कलकल नाद उत्पन्न होता है। इसी प्रकार शब्दों के मिलने से काव्य में एक अपूर्व संगीत ध्वनि उत्पन्न होती है।” शब्दों में अपना संगीत तत्व रहता है और शब्द-संगीत की झंकार अपरिमित होती है। प्रत्येक शब्द को बोलता हुआ बनाकर, शब्दों के पारस्परिक संगठन और मेल द्वारा उनके अन्तर्हित संगीत को झंकृत कर देना वाञ्छित होता है अतः संगीत को प्रगट कर देना ही, जिससे हृत्तन्त्री के तार-तार वज्र उठे सफल कलाकार का कर्तव्य है। शब्दों का चयन कुछ इस प्रकार क्रमवद्ध करना चाहिए कि संगीत विशेष उत्पन्न हो जाय। शब्दों की ध्वनि-शक्ति के आधार पर ही काव्यगत अन्तः संगीत प्रकट होता है। शब्दों की ध्वनि-शक्ति दो रूपों में प्रथम —

काव्य के रस, भाव तथा गति के अनुकूल कोमल तथा कर्कश शब्दों के प्रयोग द्वारा; और द्वितीय —

शब्दालंकारों^१ के सामंजस्य द्वारा, काव्य की भाषा के अन्तः संगीत को प्रकट करने में समर्थ होती है।

भाषा में भावात्मकता

काव्यगत भाव और उनमें प्रयुक्त शब्दों से उत्पन्न ध्वनि एक दूसरे की पूरक तथा एक दूसरे से पूर्णतया सम्बद्ध व आवद्ध होती है क्योंकि शब्दों की ध्वनि के विशिष्ट तथा अनुकूल सामंजस्य से वातावरण निर्मित होता है। अतः कविता की भाषा में भावानुकूल कोमलता तथा पुरुषता होनी चाहिये। भाषा का प्रयोग करते समय कवि को रस भाव और गति का सर्वदा ध्यान रखना चाहिए। “कविता एक अपूर्व रसायन है। उसके रस की सिद्धि के लिए बड़ी मनोयोगिता और बड़ी चतुराई की आवश्यकता होती है। रसायन सिद्ध करने

१. प्रदीप, पट्टमलाल पन्नालाल वल्हो, पृ० २३४

२. “अलंकार प्रधानतः दो भागों में विभक्त हैं—शब्दालंकार और अर्थालंकार। शब्द को चमत्कृत करने वाले अनुप्रास आदि अलंकार शब्द के आश्रित हैं अतः वे शब्दालंकार कहे जाते हैं। ... जो अलंकार किसी विशेष शब्द की स्थिति रहने पर ही रह सकता है और उस शब्द के स्थान पर उसी अर्थ वाला दूसरा शब्द रहने पर नहीं रह सकता वह शब्दालंकार है” —

काव्यकल्पद्रुम, कन्हैयालाल पोद्दार, (द्वितीय भाग), अष्टम स्तवक, पृ० ३

में आंच के न्यूनाधिक होने से जैसे रम बिगड़ जाता है वैसे ही यथोचित शब्दों का उपयोग न करने में काव्यरूपी रस भी बिगड़ जाता है । किमी-किमी स्थल विशेष पर रसाक्षर वाले शब्द अच्छे लगने हैं । परन्तु और सर्वत्र ललित और मधुर शब्दों का ही प्रयोग करना उचित है । शब्द चुनने में अक्षर-मैत्री का विशेष विचार रखना चाहिए ।^१ यदि किसी म्लिग्ध, मृदुल भाव से परिपूर्ण विषय के वर्णन में 'ट' वर्ग के सदृश वर्णकटु वर्णों का आधिक्य हो तो वह शब्द मगोन के उम वातावरण के उभयुक्त नहीं प्रतीत होगा । अतः कोमल रसा और भावनाओं का चित्रण कोमल, सरल तथा सरल शब्दों द्वारा तथा अकोमल रसा और कठोर भावनाओं की अभिव्यक्ति कणकटु तथा कठोर शब्दों के द्वारा ही सफलतापूर्वक हो सकती है । साहित्य में इसीलिए उपनागरिका, पदया तथा कोमला वृत्तियों का विधान किया गया है । रामचरित-मानस में जब तुलसीदास कहते हैं —

१ रससरजन, महाबीरप्रसाद द्विवेदी, पृ० ६

२ "मित्र-मिन्न रस के वर्णन में मित्र मिन्न वर्णों के प्रयोग करने का नियम है । ऐसे नियमबद्ध वर्णों की रचना की वृत्ति कहते हैं । वृत्ति तीन प्रकार की होती है — (१) उपनागरिका (२) पदया और (३) कोमला । वामन आदि आचार्यों ने इनके (१) वर्तुषी, (२) पदया और (३) पावाली नाम माने हैं । उपनागरिका वृत्ति — माधुर्य गुणप्रमत्त वर्णों की रचना की उपनागरिका वृत्ति कहते हैं । जिस गुण के कारण अन्तःकरण आनन्द से द्रव्यीभूत हो जाता है उसे माधुर्य कहते हैं । सम्भोग शृंगार से कदण रस में, कदण से विप्रलम्भ शृंगार रस में और विप्रलम्भ शृंगार से शान्त रस में, माधुर्य गुण क्रमशः अधिकाधिक होता है । यहाँ सम्भोग शृंगार का कथन उपलक्षण मात्र है, वास्तव में सम्भोग के आभास आदि में भी माधुर्य होता है । ट, ठ, ड, ढ के बिना स्पर्श (क, ख, ग, घ, ङ, च, छ, ज, झ, ञ, त, थ, द, ध, न, प, फ, ब, भ, म) वर्ण और इ, अ, ए, ओ, न, ने मुक्त वर्ण अर्थात् अनुस्वार वाले वर्ण (जैसे अङ्ग, रञ्जन, कान्त, कम्प) ह्रस्व 'र' और 'ण', समाम का अभाव अथवा दो या तीन अथवा अधिक से अधिक चार पद मिला हुआ समास और मधुर रचना ये सब माधुर्य गुण ध्येयक हैं ।

पदयावृत्ति—'ओज' प्रकाशक वर्णों की रचना की 'पदया' वृत्ति कहते हैं । जिसके सुनने से मन में तेज उत्पन्न होता है वह 'ओज' गुण है । कवों आदि के पहिले और तीसरे वर्णों का, दूसरे और चौथे वर्णों के साथ क्रमशः योग होना अर्थात् क, ख आदि का ख, छ आदि ॥ साथ योग (जैसे कच्छ, पुच्छ) और ग, ज आदि के साथ योग (जैसे दिग्ध, जुग्ध) और 'र' का योग (जैसे द्रक, अर्थ, निद्रा) तथा ट, ठ, ड, ढ की अधिकता, बहुत से पद मिले हुए लंबे समास और कठोर वर्णों की रचना ये सब ओज गुण को व्यक्त करते हैं ।

कोमलावृत्ति—जहाँ माधुर्य और ओज प्रकाशक वर्णों के अतिरिक्त वर्ण हों उसे कोमला वृत्ति कहते हैं । इसे ग्राम्या वृत्ति भी कहते हैं । यहाँ माधुर्य और ओज गुण प्रकाशक वर्णों की छोड़कर शेष वर्णों की ही अधिकता और ख, त, थ, भ आदि वर्णों की कई आवृत्ति है ।^२

काव्यकल्पद्रुम, कर्ह्यालाल पोद्दार, पृ० २१७-२१ तथा पृ० २३७-३६

घन घमण्ड नभ गरजत घोरा ।

प्रियाहीन डरपत मन मोरा ॥^१

तो प्रथम पंक्ति में वादलों के गर्जन का आभास होने लगता है और दूसरी पंक्ति के कोमल शब्दों से हृदय की कातरता प्रत्यक्ष हो उठती है । इसी प्रकार देवी की वंदना करते हुए मैथिल कोकिल विद्यापति कहते हैं —

जय-जय भैरवि असुर-भयाउनि पशुपति-भामिनि माया ।

सहज सुमति वर दिअओ गोसाउनि अनुगति गति तुअ पाया ।

वासर-रैनि सवासन सोभित चरन, चन्द्र-मनि चूड़ा

कतउक दैत्य मारि मुंह मेलल कतओ उगिल कँल कूड़ा

सामर चरन, नयन अनुरंजित, जलद जोग फुल फोका ।

कट कट विकट ओठ-पुट पाँड़रि लिचुर-फेन उठ फोका ॥

घन-घन घनए घुघुर कत बाजए, हन हन कर तुअ काता

विद्यापति पद तुअ पद सेवक, पुत्र विसरु जनि माता ॥^२

इस पद में ध्वनि-अनुकरणात्मक शब्दों के द्वारा 'पशुपति भामिनि माया' का दैत्य — संहारकारी नृत्य सजीव होकर आँखों के सामने आ जाता है । यही नहीं एक अन्य स्थल पर विद्यापति की भाषा की भावानुकूल संगीत-योजना अपूर्व हो गई है । ऋतु वसंत में रास-क्रीड़ा का चित्र प्रस्तुत करता हुआ कवि कहता है —

बाजत द्विगि द्विगि धौद्रिम द्विमिया ।

नटति फलावति मति श्याम संग

कर करताल प्रबन्धक ध्वनिया ॥

डम-डम डंफ डिमिक डिम मादल

रुनु झुनु मंजिर बोल ।

किंकिन रनरनि बलभा कनकनि

निधुवन रास तुमुल उतरोल ॥^३

यहाँ पर विद्यापति ने रास-चित्रण में इतनी संगीतमय शब्द-योजना की है कि शब्दों के उच्चारण में घुंघरू की झंकार स्पष्ट रूप से अंकृत होने लगती है । 'बाजत द्विगि द्विगि धौद्रिम द्विमिया' तथा 'डम-डम डंफ डिमिक डिम मादल' से ऐसा प्रतीत होता है मानो वास्तव में डफ, डमरू आदि वाद्य बज रहे हों । ये बोल-डमरू के बोल के सदृश ही हैं ।

१. श्री रामचरितमानस, तुलसीदास, किष्किन्धाकाण्ड, पृ० ७७२

२. विद्यापति-पदावली, श्री रामवृक्ष वेनीपुरी, पृ० ५-६, पद सं० ३

३. वही, पृ० २४५, पद सं० १८४

किन्तु कवि का वास्तविक भाषा प्रयोग का कौशल देखिए । इसके पश्चात्, तत्काल ही वह कहता है 'रुन रुन मजिर बोल' । मँजीरे की ध्वनि में माधुर्य होना है और डमरू की ध्वनि में ककशता । डमरू के सदृश्य कठोर नाद को उत्पन्न करके कवि उसी में लीन नहीं हो जाता वरन् मँजीरे शब्द के प्रयोग के साथ ही उसकी भाषा मधुर, मजुल और कोमल हो जाती है ।

कृष्णभक्तिकालीन कवि सगीतशास्त्र के तीनों अंगों अर्थात् गायन, वादन तथा नृत्य के ज्ञाता थे । अतः उनके प्रायः सभी पदों में निश्चयात्मक ढंग से ध्वनि का प्रयोग हुआ है । उदाहरणस्वरूप देखिए, रासलीला का वर्णन करते हुये सूरदास कहते हैं —

मानो माई घन घन अतर दामिनि ।
घन दामिनि दामिन घन अतर सोमित हरि ब्रज भामिनि ।
जमुन पुलिन भल्लिका मनोहर सरद सुहाई जामिनि,
सुबर ससि गुन रूप राग निधि अग अग अभिरामिनि ।
रज्यो रास मिलि रसिक राइ सौ मुदित भई ब्रजभामिनि,
रूप निधान स्याम सुबर घन आनद मन बिसासिनि ।
खजन, मोन, मयूर, हस, पिक भाइ भेद गजगामिनि,
को गति गनं सूर मोहन संग काम बिमोह्यो कामिनि ॥'

पद की प्रथम पंक्ति से नृत्य के उपयुक्त वातावरण, ताल और गति की अभिव्यक्ति होने लगती है । 'घन घन अतर दामिनि' शब्दों से यहाँ एक ओर रात्रि के वातावरण का भास होता है वही दूसरी ओर स्यामवर्ण कान्हा तथा गौरवर्णा गोपियों का रूप भी साकार हो जाता है । 'मानो माई' दो अक्षर वाले समविराम शब्दों से नृत्य के प्रारम्भ होने से पूर्व किन्तु नृत्य करने के लिए पूणतय प्रस्तुत नृत्यकार के नृत्य की ठहरी हुई मुद्रा फलकती है । 'घन घन' शब्दों के द्वारा ऐसा प्रतीत होता है मानो धीरे धीरे मद ताल तथा गति में नृत्य का आरम्भ हो रहा हो । 'अतर दामिनि' शब्दों से नृत्य की तीव्रता का संकेत होने लगता है । द्वितीय पंक्ति से कृष्ण तथा ब्रजवनिताओं के संयोग के द्वारा रास-नृत्य का संकेत मिलता है । दोनों पंक्तियों में 'न' ध्वनि की अधिगता विश्व में व्याप्त नाद-ध्वनि तथा पुंशुरू की मधुर, धीमी, महीन तथा नृत्य की मद गति को व्यक्त करती है । तृतीय पंक्ति में तीन अक्षर वाले समविराम के शब्दों द्वारा नृत्य की गति तथा ताल में तीव्रता आती है । 'म' ध्वनि के प्राधाय से अंगों की भावभंगिमा, उनके मोड़ तथा झुकने का आभास होता है । शब्दों की गति में चरणों की चंचल तीव्र गति स्पष्ट परिलक्षित होती है । यहाँ पर आकर प्रथम पंक्ति के 'घन-घन' शब्द अत्यधिक सायक हो जाते हैं । अवरोह में लौटकर प्रथम पंक्ति के 'घन घन' शब्द के जाने पर ऐसा प्रतीत होता है मानो दुगुन में नृत्य करते हुए तिया लेकर सम पर आ गए हो । प्रथम घन तक मानो किनारे पर लहर टकराती है, मुड़ती है और दूसरे घन पर उतर कर त्रितीय हा जाती है । आगे की तीन पंक्तियों में सूरदास रासलीला का सम्पूर्ण

वातावरण और कृष्ण-गोपियों के आनंद तथा उल्लास का प्रदर्शन करते हैं। यही नहीं इसके आगे की पंक्ति में कवि खंजन, मीन, मयूर, हंस और पिक शब्दों के द्वारा रास-नृत्य की विशेषताओं — चंचलता, माधुर्य तथा सरसता, नृत्य-कौशल, गति की मुकुमारता और स्वर का भी संकेत कर देता है। इस प्रकार शब्दों की ध्वनियों के संयोग से रास-नृत्य का पूर्ण चित्र अंकित हो जाता है।

विरह-वर्णन में सूरदास जी गोपियों के मुख से कहलाते हैं —

‘बरु ये बदराऊ बरसन आए’ ।^१

ये पंक्तियाँ माधुर्य और भावना की तीव्रता में अद्वितीय हैं। अक्षर-अक्षर में संगीत मुखरित हो उठा है। ‘बरु’ और ‘बदराऊ’ के ‘ऊ’ में कितना करुण संगीत है। ऐसा प्रतीत होता है मानो हृदय में व्याप्त क्रमक, वेदना, दर्द, करुणा, मलिनता, खीझ और उपालम्भ, सब एक साथ साकार हो गए हों।

प्रेम के भावावेश में मीरा कोमल शब्दों में गा उठती है —

मतजा, मतजा, मतजा जोगी पांव पहुँ में तोरे ।
प्रेम भक्ति को पंथ ही न्यारी, हमको गैल बताजा ।
अगर चन्दन की चिता रचाऊँ, अपने हाथ जलाजा ।
जल बल भई भस्म की ढेरी अपने अंग लगाजा ।
मीरा के प्रभु गिरधर नागर, ज्योति में ज्योति मिलाजा ॥^२

पद के प्रत्येक शब्द के साथ मीरा की करुणा क्रमशः बढ़ती जाती है और अंतिम पंक्ति में अपने चरमतम रूप पर पहुँच कर मीन हो जाती है। मानो व्यथा की तीव्रता में संगीत में विभोर मीरा गान के अन्त में आराध्यदेव को अपनी आत्मा अर्पित कर देती है। और गूँजता रह जाता है संगीत का उच्च आदर्श। वास्तव में पद के प्रत्येक शब्द में इतना तन्मयकारी, हृदयस्पर्शी संगीत निहित है कि वह महदय पाठक को बरबस रूना देता है।

कृष्ण में एकाग्रचित्त होकर मीरा ने अपने आराध्य की भिन्न-भिन्न मुद्राओं एवं रूपों का सरल भावपूर्ण शब्दों में इतना सजीव वर्णन किया है कि पढ़ने-पढ़ने ऐसा प्रतीत होता है मानो पाम ही मीरा आनन्दान्तरिक में छलक कर गा रही है। उदाहरणस्वरूप देखिये —

म्हारो परनाम वांके बिहारी जी ।

मोर सुगुट मायां तिड़क विराज्यां कुंडड़ अटंकां कारी जी ।

१. सूरसागर, (दूसरा खंड), दशमस्कंध, पृ० १३८२, पद सं० ३६२६

२. मीरा-माधुरी, ब्रजरत्न दास, पृ० ६०, पद सं० २४१

अधर मधुरधर बसो बजावा रोभ रिभावा ब्रजनारी जो ।
या छब देह्या मोह्या मोरों मोहन गिरवरधारी जो ॥'

साधिका की गहरी अनुभूति और साध्य की मनोहारिणी मूर्ति स्निग्ध भावुकता मिश्रित शब्दों के माध्यम से नैत्रा के सम्मुख अंकित हो जाती है ।

इसी प्रकार वृष्णभक्तिकालीन सभी कविया ने प्रायः भावानुकूल शब्द-चयन किया है । बाल-वर्णन करने में उन्होंने गमजात, नन्ही नन्ही एडियन, लकुटिया, कटोरे, गुइयाँ, छइया, नन्हैयाँ, अरबराइ, पैजनियाँ, छगन-मगन आदि ऐसे शब्दों का प्रयोग किया है जिससे बाल जीवन की अनुभूतियों और मातृहृदय के दुलार को वे साकार कर सके हैं । भोजपूर्ण स्थलों पर उन्होंने वीर, भयानक आदि भावों को व्यक्त करने वाले तमकि, दमकि, घमकि, भमकि, बहरान, भहरात, दररात, थहरात, मपटि आदि शब्दों का चयन किया है । रामलीला प्रसंग में उन्होंने सटकनि, भटकनि, चपलनैननि, उरप, तिरप, लागदाट, गिड गिड, धुग धुग, धीलाम, छनभुन, सुधग, पटकार आदि ऐसे अक्षर एकत्र किए हैं जो नृत्य का यथा-तथ्य आभास देने हैं । रति तथा वात्सल्य भावों की व्यञ्जना में यदि उनकी भाषा सुकुमार, मधुर तथा मृदुल होती है तो भोजपूर्ण भावों के प्रकाशन में उनकी शब्दावली कर्णकटु तथा कठोर हो जाती है । रामलीला के प्रसंग में कवियों की शब्दलहरी नृत्न की गति तथा लय के अनुकूल होती है तो सयोग शृंगार तथा उन्मादपूर्ण स्थलों पर भाषा का रूप उमल-उमग-उल्लाम भरा होता है और विरह के पदों में उनके शब्द हृदय की दीनता, व्यथा, गम्भीरता, शाक, बेचैनी तथा व्याकुलता के चोतक हो जाते हैं । कहने का तात्पर्य यह है कि प्रायः अधिकांश स्थानों पर प्रयुक्त ध्वनियों से जिस अतः संगीत की सुष्टि होती है वह भाषा के वातावरण के पूर्णतया अनुकूल रहती है और विषय से नितात सामञ्जस्य रखती है । उदाहरण-स्वरूप निम्नलिखित पदों में कृष्णभक्तिकालीन कवियों की भाषा की यह शक्ति देखी जा सकती है ।

वात्सल्य भाव की चोतक शब्दावली

सिलबति चलन जसोदा भैया ।

अरबराइ कर पाणि गहावत, डगभगाइ धरनी धरे पया ।

कवहुँक सुबर बदन बिलोकति, उर आनंद भरि सेति बलैया ।

कवहुँक बस कौं टेरि बुलावत, इहि आंगन सेतौ दोउ भैया ।

सूरदास स्वामी की लीला, अति प्रताप बिलसत नंदरंघर ।' (सूरदास)

माई मोठे हरि के बोलना,

पाँय पैजनिया रुनभुन बाजे आंगन आंगन डोलना ।

१ मोर-स्मृति ग्रन्थ, मोर-पदावली, पृ० २, पद स० ४

२ सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० ३०६, पद स० ७३३

कज्जर तिलक कंठ कठुला मनि पीताम्बर को चोलना ।
परमानंददास को ठाकुर गोपी भुलावत मो ललना ॥' (परमानंददास)

अपने सुतहि जगावति रानी ।
उठो मेरे लाल मनोहर सुंदर, कहि-कहि मधुरी वानी ॥
माखन मिश्री और मिठाई, दूध मलाई आनी ।
छगन मगन तुम करहु कलेऊ, मेरे सब सुखदानी ॥
जननी वचन सुनत उठि बैठे कहत बात तुतरानी ।
'नंददास' प्रभु निरखि जसोदा, मन ही मन हरषानी ॥' (नंददास)

पीरीसी भगुली भीनी, कंठ सोहं मोती मनियां रुनुकु-भुनुकु पांय बाजत पैजनियां ।
ताथेई ताथेई नाँचत आगँनियां, निरखि-निरखि हँसे नंद जू की रनियां ॥
गृह-गृह तें जुरि आई गोपी धनियां, मैया जू उठाय लीनों लाइ डुरि कनियां ।
करत न्योछावर धन अरु धोनियां, प्यारे पर वारि वारि पीवे सब पनियां ॥
ललित लइते सिर सोहं सोंघे सनियां, मानहुँ जल जलागे अलि-अलि धनियां ।
कुंडल की झलक ससि की किरनियां, गावं जन 'गोविंद' चतुर सुजनियां ॥' (गोविंदस्वामी)

जसोदा मैया लाल को झुलावे ।
आछे वार कान्हू को हुलरावे ॥
कनिया-कनिया अईया-अईया यों कही लाड लडावे ।
हुललुलु हुललुलु हाँ हाँ हाँ हाँ कहि के गोद लीये खेलावे ॥
दोड कर पकर जसोदा रानी ठुमकी पाय धरावे ।
घननन-घननन घुंघरु बाजे भाँभरीयां भंमकावे ॥
सूरदास मदनमोहन को ये ही भाँत रोझावे ।
मंमंमंमं पप् पप् पप् पप् चच्च्च् चच्च् चच्च् तत् ताथेई ।
यहि विधि लाड लडावे ॥' (सूरदास मदनमोहन)

मंगल वधाई की परिचायक शब्दावली

रतन, जटित कनक-थाल मध्य सौहं दीप-माल,
अगरादिक चंदन अति, बहु सुगंध माई ।

-
१. हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० २२
 २. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० ३१७, पद सं० १
 ३. वही, पृ० २४६, पद सं० ३
 ४. अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४७, पद सं० १

घननन घन घटा घोर, घननन भालर टकोर,
तननन तन येई येई, करत हं एकदाई ।

तननन तन तान पान, राग रग स्वर-बंधान,
गोपी जन गावें गीत मगल बघाई ।

‘चतुर्भुज’ गिरिधरन लाल, आरती बनी विसाल,
घारत तन मन प्रान जसोदा नदराई ।^१ (चतुर्भुजदास)

आरति करत जसोमति मुदित लाल को ।

दीप अद्भुत जोति प्रगट जगमग होति प्रगट यारि वारत फेरि अपने गोपाल को ।

बजत घटा ताल भालरी सख धुनि निरखि ब्रज सुंदरी गिरिधरन लाल को ।

भई मन में फूल गई सुधि बुधि भूली छीतस्वामी देखि जुबती जन जाल को ।^२

ओजपूर्ण भावो को छोटक शब्दावली

भहरात भहरात दया (नल) आयो ।

घेरि चहुँ ओर, करि सोर अदोर बन, घरनि आकास चहुँ पास छायो ॥

बरत बन-बांस, परहरत कुस कांस, अरि उडत हं भांस, अति प्रबल धायो ।

भपटि सपटत लपट, फूलफल चट-चटकि, फटत, लटलटकि द्रुम-द्रुम नचायो ॥

अति अग्नि-भार, भभार धुधार करि, उचटि अगार भभार छायो ।

बरत बन पात भहरात सहारात अरराम तव भहा, धरनो गिरायो ॥

भए बेहाल सब ग्वाल ब्रज बाल तब, सरन गोपाल कहि कै पुकारयो ।

तुना केसी सज्ज बकी बक अपासुर, बाम कर राखि गिरि ज्यों उबारयो ॥

नकु धीरज करी, जियहि कोउ जिनि डरी, कहा इहि सरी सोचन मुंदाए ।

मुठी भरि लिपौ, सब माद मुसहौं दियो, सूर प्रभु पिपौ ब्रज-जन बचाए ॥^३

(सूरदास)

देखि नृप समकि हरि चमक तहुँई गए, हमकि लीग्यो गिरह बाज अंस ।

घमकि भारघो घाव, गुमकि हिरदै रह्यो, झमकि गार्हि केस लं चले ऐस ।

ठेलि हलधर बियो, होति तब हरि लिपौ, मल्ल के तरं धरनो गिरायो ।

अमर जय धुनि भई, धाक त्रिभुवन गई, कल भारघो निदरि देवरायो ॥

धन्य बानी गगन, धरनि पाताल घनि, धन्य हो धन्य वसुदेव ताता ।

धन्य अवतार सूर धरनि उपकार कौं, सूर प्रभु धन्य बलराम आता ॥^४

(सूरदास)

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २८१, पद स० २४

२ हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दोनदयालु मुन्त, पद स० ३३

३ सूरसागर, (प्रथम खंड), दशमस्कंध, पृ० ४७२, पद स० १२१४

४ वही, (दूसरा खंड), दशमस्कंध, पृ० १३१०, पद स० ३६६७

मेघ-दल-प्रवल ब्रज-लोग देखें ।

चकित जहाँ-तहाँ भए, निरखि वादर नए, ग्वाल गोपाल डरि गगन पेखें ॥

ऐसे वादर, सजल, करत अति महाबल, चलत घहरात करि अंध काला ।

चकित भए नंद, सब महर चकित भए, चकित नर-नारि हरि करत ख्याला ।

घटा घनघोर घहरात, अररात, दररात, थररात ब्रज लोग डरपे ।

तडित आघात तररात, उतपात सुनि, नारि-नर सकुचि तन प्रान अरपे ।

कहा चाहत होन, भई कवहुँ जो न, कवहुँ आँगन भीन विकल डोलें ।

मेटि पूजा इंद्र, नंद-सुत गोविंद, सूर प्रभु आनंद करि कलौलें ॥' (सूरदास)

स्वच्छन्द यौवन की उन्मुक्त उमंग की द्योतक शब्दावली

नृत्यत स्याम स्थामा-हेत ।

मुकुट-लटकनि, भृकुटि-मटकनि, नारि-मन सुख देत ॥

कवहुँ चलत सुधंग गति सौं, कवहुँ उघटत बैन ।

लोल कुंडल गंड-मंडल चपल नैननि सैन ॥

स्याम की छवि देखि नागरि, रही इकटक जोहि ।

सूर-प्रभु उर लाइ लीन्ही, प्रेम-गुन करि पोहि ॥' (सूरदास)

गावति गिरिधरन-संग परम मृदित रास-रंग

उरप तिरप लेत तान नागर नागरी ॥

सरि-गम-पध-धनि, गम-पधनि, उघटति सप्त सुरनि,

लेति लाग, दाट, काल अति उजागरी ॥

चर्वन ताम्बूल देत, ध्रुव तालाहि गति हि लेत,

गिडिगिडि तत-थुंग-थुंग अलग लाग री ॥

सुरति केलि रास-विलास बलि-बलि 'कुंभनदास'

श्री राधा नंद-नंदन वर सुहागरी ॥' (कुंभनदास)

आली री दाम दाम दाम बाजत मृदंग गति उपजत अनेक भांत ।

तीकी झंकन झुं कृतन झगता धीलांग धीलांग तागर डोगावत दुलहिन दूलो जोत पांत ॥

पिया के रिझाइवे कों न्यारी न्यारी गति तामें लेत ही सुघर

वनाइ 'गोविंद' प्रभु पिया अंग संग ए निर्रत भ्रामनी संग ॥' (गोविंदस्वामी)

१. सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० ५२८, पद सं० १४७३

२. वही, पृ० ६५५, पद सं० १७६६

३. कुंभनदास, काँकरीली, पृ० २२, पद सं० ३५

४. गोविंदस्वामी, काँकरीली, पृ० २७, पद सं० ५६

ध्यारे नाँवत प्राण-अधार

रास रच्यो बसोवट, नट नागर घर सहज तियार ॥

पाइनि की पटकार मनोहर, पजन की अनकार ।

हनभून किकिनि-नूपुर बाजत, सग पखाबज तार ॥

मोहन धुनि मुरली सुनि कर तब, मोहे कोटिक मार ।

स्थावर जगम की गति भूली भूले तन व्योपार ॥

अग सुधग अनग दिखाइ रोकि सरबसु दोऊ देत उदार ।

‘व्यास’ स्वामिनी पिय सो मिलि, रस राएयो कुज-बिहार ॥’ (व्यास जी)

नवल किसोर नवल नागरिया

अपनी भुजा स्याम-भुज ऊपर, स्याम मुजा अपने उर घरिया ॥

जीजा करत तमाल-तरुन-तर स्यामा स्याम उमँगि रस भरिया ॥

घों लपटाई रहे उर-उर ज्यों, मरकत मनि कचन म जरिया ॥

उपमा काहि देउं, को लाधक, ममय कोटि धारने करिया ।

सूरदास बलि-बलि जोरी पर, नव कुँवर वृषभानु कुँवरिया ॥’ (सूरदास)

खेलत गिरधर रंगभगे रग ।

गोप सखा बनि आए ह हरि हलधर के सग ।

बाजत ताल मृदग भाँकि डफ मुरली मुरज उपग,

अपनी अपनी फँटन भरि भरि लिये धुत्ताल मुरग ।

फिचकाई नोके करि छिरकत गावत तान तरग,

उत आई जनबनिता बनि बनि मुक्ताफल भरि मग ।

अँबरा उरसि कचुकी कसिकसि राजत उरम उतग,

खोवा बदन बदन लं मिलि भरत भामते अग ।

किशोर किशोरी दोउ मिलि बिहरत इत रति उतहि अनग,

परमानन्द दोउ मिलि बिलसत बेलि बसा जू निसग ।’ (परमानन्ददास)

नूलत लाल गोवरधनधारी सोभा बरनि न जाई हो ।

बाम भाग वृषभानु-नदिनी, नव सत अग बनाई हो ॥

अति सुकुमारी नारि डरपति हँ, मोहन उर सों लाई हो ।

नील पीत पट मिलि फहरत हँ, घन दामिनि जुरि जाई हो ॥

मानहुँ सदन तमाल मिलन कों अग-अग मुरझाई हो ।

गौर स्याम मरकत तन परसत, जनक बेलि छवि पाई हो ॥

१ भक्तकवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६४, पद स० ६३४

२ सूरसागर, (पहला खंड), दशमस्कंध, पृ० १०२, पद स० १३०६

३ कीर्तन-संग्रह, भाग ३, वसन्त धमार, देसाई, पृ० ३५

सुरति सिन्धु मिलि बिलसे दोउ जन, सब सहचरि मुख पाई हो ।
'चतुर्भुजदास' लाल गिरिधर-जस, सुर-नर-मृनि मिल गाई हो ॥' (चतुर्भुजदास)

देखो प्यारी कुंजविहारी मूरतिवंत वसंत ।
मोरी तरुण तरुलता तनमै मनसिज रस वरसंत ॥
अरुण अधर नव पल्लव शोभा बिहसनि कुसुम विकाश ।
फूले विमल कमल से लोचन सूचित मन को हुलास ॥
चल चूर्ण कुन्तल अलिमाला मुरली कोकिल नाद ।
देखीयति गोपीजन वनराई मुदित मदन उनमाद ॥
सहज सुवास स्वास मलयानिल लागत सदानि सुहायो ।
श्री राधामाधवी गदाधर प्रभु परसत सुख पायो ॥' (गदाधर भट्ट)

नवल वृंदावन नवल वसंत ।
नव द्रुम वेलि केलि नव कुंजनि नवल कामिनी कंत ॥
नव अलि अलक झलक नव कोकिल नव मुर मिलि बिलसंत ।
नव रस रसिक विहारनि दासी के नव आनंदहि न अंत ॥' (विहारिन दास)

नवल वसंत वृंदावन नवलहि फूले फूल
नवलहि कान्ह नवल सब गोपी निरतत राकहि तूल ।
नवलहि साख जवादि कुमकुमा नवलहि वसन अमूल
नवलहि छोट वनी केसरि की मेटत मनमथ मूल
नवल बाल गुलाल उडवै रंग बुका नवल पवन के भूल
नवलहि बाजे बाजै श्री भट कालिंदी कूल ॥' (श्री भट्ट)

रंगभरी रागभरी राग सूं भरी री ।
होड़ी खेड़्या स्याम शंग रंग शूं भरी री ।
उड़त गुड़ाड़ डाड़ बादरु री रंग टाड़ ।
पिचकां उडावां रंग रंग री जरी री ।
चोवा चंदण अरगजां म्हां केसर णो गागर भरी री ।
मीरां दासी गिरधर नागर चेरी चरण धरी री ॥' (मीरा)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ २६३, पद सं० ८३

२. श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी, बालकृष्णदास जी की प्रति, पत्र सं० २४, पद सं० १

३. पद-संग्रह प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० स० पत्र सं० १४, पद सं० ७

४. जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रनि सं० ७१२।३२, का० ना० प्र०स०, पत्र सं० १३, पद सं० १

५. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २१, पद सं० ७३

विरह की करुण कथा की सरल शब्दावली

किन दिन भए रनि सुख सोए,
 कट्ट न गुहाय गोपाल बिछूरे, रहें पूंजी सो सोए ।
 जवते गए नन्दलाल मधुपुरी चोर न काहू धोए,
 मूल न तेंबोर, नैन महि कज्जर बिरह समोर दियोए ।
 दूदत बाट घाट बन पर्वत जहां जहां हरि खेल्यो,
 परमानंद प्रभु अपना पोताम्बर मेरे सिर पर मेल्यो ॥' (परमानंददास)
 कारो निमि में वामनि कोंपति
 हरि समीप छिनु सुनो सेज अकेले माई हों डरपति सोपति ।
 ज्यों ज्यों ध सुरति होनि प्रीतम की नैननि ढरति जन ज्यों गगरी भोंपति ।
 कुमनदास प्रभु गिरिधर बिनु अब नौद गई छिनु छिनु क्षुनिमा रोंपति ॥' (कुमनदास)

शब्दालंकार

अनुप्रास अलंकार —

शब्दालंकारों में अन्तर्गत शब्द-मार्गीय को उदात्त करने में अनुप्रास^१ शब्दालंकार विशेष रूप से सहायक होता है । यों तो भाव-मौंदर्य के निमित्त साहित्य-जगत् में अन्य शब्दालंकार भी प्रयुक्त किए जाने हैं किन्तु भाषा के भाव-मौंदर्य की वृद्धि में शब्दालंकारों के अन्तर्गत अनुप्रास अलंकार ही विशेष महत्वपूर्ण है । अनुप्रास के सयोग से कविता में संगीत की छटा अनुभूत हो जाती है । "हमारे (अर्थात् भारतीय) साहित्य-शास्त्र में स्वीकृत शब्दालंकार दो प्रकार के हैं, एक वे जो मुख्यतः संगीत का विधान करते हैं जैसे अनुप्रास ।

१ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानंददास, डा० बीनदयानु गुप्त, पृष्ठ सं० १६५

२ हस्तलिखित पद-संग्रह, कुमनदास, डा० बीनदयानु गुप्त, पृष्ठ सं० ४६

३ अनुप्रास—

अनुप्रास शब्दसाम्य-वैषम्योपि स्वरस्ययन् ॥

स्वर की विषमता रहने पर भी शब्द अर्थान् पद पदान् के साम्य (सादृश्य) को 'अनुप्रास' कहते हैं । स्वरों की समानता हो चाहे न हो परन्तु अनेक व्यञ्जन जहाँ एक से मिल जायें वहाँ अनुप्रास अलंकार होता है । अनुप्रास शब्द का अन्तराध्याय बताते हैं — रसेति-रस भावादि के अनुगत प्रकृष्ट न्यास को अनुप्रास कहते हैं । यहाँ 'अनु' का अर्थ 'अनुगत' और 'प्रा' का प्रकृष्ट एवं 'आस' का अर्थ न्यास है । रस की अनुगामिनी प्रकृष्ट रचना का नाम अनुप्रास है । इससे यह भी सिद्ध हुआ कि रस के प्रतिकूल वर्णों की समता को अनुप्रास नहीं माना जाता ।

साहित्य दर्पण, विद्वत्पात्र, हिन्दी-न्यायशास्त्र-शास्त्री कृत, पृ० ८०

अनुप्रासों का समावेश वही अच्छा लगता है जहाँ वह संगीत को पुष्ट करता है।^१ श्री वल्शी जी भी अनुप्रास को शब्द-संगीत का साधन मानते हुए अत्यधिक महत्वपूर्ण स्थान प्रदान करते हैं। “अलंकार दो प्रकार के माने गए हैं”^२—शब्दालंकार और अर्थालंकार। शब्दालंकारों में अनुप्रास मुख्य है और अर्थालंकारों में उपमा^३। “मच पूछिए तो इन्हीं दो से अन्य सभी अलंकारों का उद्भव हुआ है और उक्ति में विलक्षणता लाने के ही लिए उनकी सृष्टि हुई है।”^४ अनुप्रास अलंकार कवितावधूती के अंग-प्रत्यंग को सँवारकर उसे कोमलकांत रूप, माधुर्य तथा स्वर और गतिमय अमरत्व प्रदान करने है। आधुनिक आलोचक प्रायः अनुप्रास को व्यर्थ तथा शब्दाडम्बर मात्र मानते हैं। किन्तु यह भ्रम मात्र ही है क्योंकि यदि अनुप्रास का प्रयोग सार्थक और उपयुक्त है तो कविता के लिए यह अनिवार्य है कि शब्दों की ध्वनिमात्र से ही कविता का मूलगत अर्थ स्पष्ट हो जाय। अनुप्रास अलंकार वाणी का वह कौशल है जिसके साहचर्य से संगीत ध्वनि उत्पन्न कर कविता के भावों को बहुत कुछ व्यक्त किया जा सकता है। स्वाभाविक रूप से अनुप्रास के प्रयोग भाषा के नाद-सौंदर्य के उत्कर्षक होते हैं। सफल कवियों के काव्य में अनुप्रास बिना प्रयास स्वतः आ जाते हैं। उन्हें ढूँढ़ना नहीं पड़ता। हाँ यदि कवि का सम्पूर्ण प्रयास अनुप्रास की योजना के लिए होने लगता है अथवा अनुप्रासगत चमत्कार प्रदर्शन के मोह में आकर कवि आलंकारिक उक्तियों की झड़ी लगा देता है तब वे अवश्य भार रूप बन जाते हैं और कविता अलंकार-बोझिल होकर शब्द-आडम्बर बन उत्कर्ष के धरातल से नीचे गिर जाती है।

कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में अनुप्रास अलंकार की प्रयास रहित स्वाभाविक अभिव्यंजना मनोहारिणी है। इन कवियों ने कविता करने के उद्देश्य से काव्य रचना नहीं की थी। उनकी कविता उनके हृदय का स्वर है, बुद्धि का चमत्कार नहीं। भगवत् प्रेम में एकाकार होकर इन कवियों ने जिम अमर संगीत का सृजन किया उसमें स्वाभाविक रूप से अनुप्रास का ही क्या आवश्यकतानुसार प्रायः सभी अलंकारों का समावेश हो गया है। भावोन्मेष के क्षणों में उमड़े हुये उनके शब्दों में अनुप्रास ढूँढ़ने नहीं पड़ने। किसी-किसी स्थल पर अनुप्रास इस तरह स्वाभाविक रीति से चले आते हैं मानो इनके शब्दभंडार में अनुप्रास युक्त शब्दों के अतिरिक्त अन्य कोई शब्द ही नहीं था। किन्तु अनुप्रास का नाद-सौंदर्य शब्दों के भाव को कही भी दबने नहीं देता। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के काव्य में कही कही अनुप्रास का भव्य विन्यास तो अवश्य है किन्तु वह विन्यास इनका झड़कोला नहीं है

१. साहित्य-चिन्ता, डा० देवराज, पृ० १५

२. हमारे यहाँ अलंकार-योजना में तीन कोटियाँ मानी गई हैं —

(१) शब्दालंकार (२) अर्थालंकार (३) उभयालंकार

३. वल्शी जी का यह मत शायद सर्वथा मान्य नहीं है।

४. प्रदीप, पदुमलाल पन्नालाल वल्शी, पृ० २३४

कि पाठको का ध्यान वण्यवस्तु को छोड़कर अलंकारों की छटा की ओर आकृष्ट हो जाय । उम अनुप्रास-योजना में काव्य में कुछ स्थल अत्यधिक श्रुति-मधुर और माधुर्य-व्यञ्जक हो गए हैं । यों तो कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों ने अनुप्रास के प्रयोग में भाषा के नाद-सौंदर्य को अत्यधिक बढ़ा दिया है किन्तु नददास की रामपचाध्यायी में अनुप्रास की छटा दर्शनीय है । मीरा में काव्य-कला का प्रदर्शन कराना उनके साथ घोर अन्याय करना है किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं कि उनमें काव्य-कला सबघी अलंकार आदि का सर्वथा अभाव है । उनके हृदय से उमड़े हुए शब्दों में स्वाभाविक रूप से अनुप्रास अलंकार आए हैं । कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों के काव्य में अनुप्रास की सुन्दर छटा दर्शनीय है । उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कुछ स्थल दृष्टव्य होंगे -

चरन हनित नूपुर कटि किंकिनि, बदन करतल ताल ।
मनू तिय-तनय समेत, सहज-मुस, मुसरित मधुर मराल ॥^१
घटकीलो पट सपटानो कटि पर, बसोबट जमुना क तट राजत नागर मट ।
मुकुट की लटक, मटक भुकुटी की तोल कुडल चटक आछी सुबरन की लुबट ॥^२
पषमि पष दाव करि साजे सजि बादिन अपार ।
रज मुरज टफ ताल बांसुरी भालर को भकार ॥^३ (सूरदास)
रंनि पपीहा बोल्यो रो माई
नौद गई बिता चित बाडी सुरति स्पाम की आई ।^४
कुडल सोल कपोल सोल मधु, लोचन चार धलावनि ।
कुतल कुटिल मनोहर जानन, मीठे धेनु बुलावनि ॥^५ (परमानन्ददास)
नव बन, नव घन, नव चातक पिक, नवल बसूमी सारी ।
नवल किसोर बाम अग सोभित, नव नृपभान दुलारी ।^६
कुतल, बकुन, मासली, चपा, कितकी नवल निवारे ।
जाही, जुही, केबरी, कुमी, रायबेलि मेहकारे ॥^७ (कुम्भदास)
रसमय रसिक रसिकिनी मोहन रसमय बचन रसात रसीलो
नवरम साल नवल गुन सुवर नवरंग भाँति नव मेह नवीलो ।

१ सूरसागर, भाग १, पृ० ६५१, पद सं० ११३७, १७५४

२ वही, पृ० ७४७, पद सं० १४०१, २०१६

३ सूरसारावली, पृ० ३७, पद सं० १०७२

४ हस्तलिखित पद-संग्रह, परमानन्ददास, डा० दीनदयाल गुप्त, पद सं० ३२३

५ अष्टादश-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० १६८, पद सं० ७५

६ वही, पृ० १११, पद सं० ३१

७ वही, पृ० १११, पद सं० ३३

नव सिख सीव सुभगता सीवां सहज सुभाइ सुदेस सुहीलो
 कृष्णदास प्रभु रसिक मुकट मनि सुभग चरित रिपुदलन हठीलो ।^१
 नूपुर रनित कुनित मनि कंकन, जुवति-जूय रस-रासि वढ़ावै ।
 सुरति देत मधू मत्त मधुप-कुल एक ताल सब के जिय भावै ॥^२
 (कृष्णदास)

नवल कुंज नव कुसुमित दल, नव नव वृषभानु डुलारी ।
 नवल हास, नव नव छवि क्रीड़त, नवल विलास करत-मुखकारी ॥^३
 इति महकति मालती, चारु चंपक चित-चोरत ।
 उत घनसार, तुसार, मिली मंदार-झकोरत ॥^४
 ललित लवंग लतन की छाँहीं, हँसि बोलो डोलो गलवाहीं ।^५ (नंददास)
 मोहन मूरति मन हर लीनों नहि समुझत कछु काहू की कही रो ।^६
 ललित लिलाट लर लटकन सोहै, लाड़िले ललन कों लड़ावै ललना ।
 प्रान प्यारे प्रानपति उपजत अति रति, पल पल पाँढ़े प्रेम पलना ॥^७
 (चतुर्भुजदास)

श्रीकृष्ण कृपालु कृपानिधि, दीन-बंधु दयाल.....
 गोचारी गोविंद गोपपति, भावन मंजुल ग्याल ।^८
 लाल ललित ललितादिक संग लिए
 बहरैं री वन वसंत रितु कला सुजान ।^९ (द्योतस्वामी)
 नैक निहारि नागरी नारी, पैर्या परत मुरारि"
 मोर मुकुट मंजुल मुरली मुख, पीत वसन उरमाला" (गोविंदस्वामी)
 तब चली चरन मंथर विहार

१. हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १०१
२. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २३२, पद सं० ३३
३. वही, पृ० ३२२, पद सं० २३
४. रासपंचाध्यायी, नंददास
५. विरहमंजरी, वलदेवदास करसनदास, छन्द सं० ५६
६. हस्तलिखित पद-संग्रह, चतुर्भुजदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० ३४
७. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २७६, पद, सं० २
८. वही, पृ० २७०, पद सं० २७
९. वही, पृ० २६७, पद सं० १६
१०. वही, पृ० २५८, पद सं० ६१
११. वही, पृ० २५२, पद सं० २६

बाजे शनभुनु नूपुर भकार ।^१

देखो प्यारी कुजबिहारी भूरतिवत वसत

मौरी नरनि तरुनता तन में मनसिज रस वरसत ।

अहन अघर नव पल्लव सोभा बिहसनि कुसुम विकास ।

फूले विमल कमल से लोचन सूचत मन उल्लास ।

चल चूरन कतुल अलिमाला मुरली कोकिल नाद ।

देखत गोपी जन वनराई मदन मुदित उनमाद ।^२ (गदाधर भट्ट)

सखियन सग राधिका कुचरि बीमति कुसुम कलिया ।^३

अवर्भौं कुडल लट बेसरि सों पीत पद

बनमाला ओच आन अरुभौं हूं दोड जन ।

नयन सो नयना प्रानन सो प्रान अरुभि रहे

घटकीली छवि देख लटपटात स्याम घन ।^४ (सूरदास मदनमोहन)

पुलिन पवित्र सुभग यमुना लट मोहन बेनु बजायो

कलककन किकिणी नूपुर धुनि सुनि लग मुव सचुपायो ।^५

नयल नागरी नवल नागर बिसोर मिलो

कुज कोमल कमल दल निसि जा रघो ।^६

सरद बिमल नभ चद बीराजत रोचक त्रिविधि समीर री सजनी

चपक बकूल मालती मुकलित मत्त मुदित पिय पोर री सजनी ।^७

(हितहरिवंश)

रसिक, सुवरि बनी रास-रये

सरद ससि जामिनी, पुलिन अभिरामिनी, पवन सुख भवन बन बिहगे ।

चरन नूपुर रुनित, कटि किकिन वदनित, कर ककन चूरीरव भगे ।

चरन धरनी धरत, लेत गति सुलप अति, तत्त धेई धेई नवति मन मृदगे ।^८

सैनन बिसरे नैननि भोर

बैन बहत कासो पिय हिय ते, बिहंसत कितव बिसोर ।^९

१ श्री गदाधर भट्ट की महाराज की बानी, बालकृष्णदास की प्रति, पत्र २५, पद स० २

२ वही, पत्र २४, पद स० १

३ अकबरी दरबार के हिन्दी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद स० ३

४ वही, पृ० ४४८, पद स० ५

५ चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति स० ३८/२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद स० ३६

६ वही, पद स० ५०

७ वही, पद स० २४

८ भक्त ऋषि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० ३६०, पद स० ६१६

९ वही, पृ० २७४, पद स० ३२५

भूलत कुंजनि कुंज किसोर.....

सिथिल पलक में वंक विलोकनि, विहसनि चित्त-वित्त-चोर ।^१ (व्यास)

नव वन नव निकुंज नव पलव नव जूवतिन मिलि मांहि

वंसी सरस मधुर धुनि सुनियत फूली अंगनि मांहि ।^२

अद्भुत गति उपजत अति नाचत दोऊ मंडल कुँवर किसोरी

सकल सुधंग अंग भरि भोरी पिय नतत मुसकनि मुख मोरी परिरंभन रस रोरी ।^३

(हरिदास)

प्रिया पग धारियै पिय पहियां

कुंजन वन के छारै वाढ़े कुँवर कदंब की छहियां ।^४

नव नव नव निकुंज नववाला

नव रंग रसिक रसीली मोहन विलसत कुंजविहारी लाला ।^५ (विट्ठल विपुल)

राजत रास रसिक रस रासे

आस पास जुवती मुख मंडल मिलि फूले कमला से
मध्य मराल मिथुन मन मोहन चितवत आतुरता से ।^६

नवल वृंदावन नवल वसंत

नवद्रुम वेलि केलि नव कुंजनि नवल कामिनी कंत ।^७ (विहारिनदास)

कारी घटा छटन के डोरा मोरा बोलत जोरै

कोकिला कल जलकन चरपन रंग नीर घन घोरै ।^८

फूली कुमदनि सरद सुहाई

जमुना तीर धीर दोऊ विहरत कमल नील पीत कर माई^९ (श्री भट्ट)

मन मोहन मन में बसि रह्यो सखी दिष्ट अचानक आई री ।

सोई हरि सुमन विवस भयो भावत अब कैसें करि जाइ री ॥^{१०}

१. भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २७१, पद सं० ३१५

२. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारणी सभा, पत्र सं० २५, पद सं० २

३. वही, पत्र सं० १२, पद सं० ३

४. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिन्दी-संग्रहालय, पद सं० २१

५. वही, पद सं० ३६

६. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७१।२६६, का० ना० प्र० सभा, पत्र सं० १४८, पद सं० २२

७. वही, पत्र सं० १४४, पद सं० ७

८. जुगलसतक, प्रति सं० ७१२।३२, का०ना०प्र० सभा, पत्र १४, पद सं० १

९. वही, पत्र सं० १७

१०. रामसागर, प्रति सं० ६८०।४६२, का०ना०प्र० सभा, रा०सा० ७६, पद सं० १६

नाना धुनि बसिका बजावत
 नितंत अति मन मोद बढावत ।^१ (परशुराम)
 रगभरी रागभरी राग सू भरी री ।
 होडी खेडया स्याम शय रग झू भरी री ।
 उडत गुडाह लाड बादळा रो रग डाड
 पिचका उडावा रग रगरी भरी री ।
 चोवा चरण अरगजा व्हा केसर पो मापर भरी री ।
 मोरा दासी गिरधर नागर चेरी चरण घरी री ।^२
 म्हारो परनाम बाके बिहारो जी
 मोर मुगट माघा तिडक बिराज्या कुडड अडका कारी जी ।
 भधर मधुरघर बसी बजावा रीभ रिभावा ब्रजनारी जी ।
 पा छव देह्या मोह्या मोरा मोहण गिरवरधारी जी ।^३
 मोहन देखि तिराने मैना
 रजनी मुख आवत गायन सग मधुर बजावत बैना ।^४
 सुरजा लाजा गुजा भठरो पिस्ता दान्य बढाम
 रूप भात प्रित लानि धारभरि लै आई ब्रजवाम ।^५ (आसकरण)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य की संगीतमय भाषा पर एक सामान्य दृष्टि

कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने साहित्य में पूर्णतय संगीत से सिक्न भाषा का नृजन किया है । इससे पूर्व चारणकाल में बीर-काव्य पर टिगलभाषा का पर्याप्त प्रभाव था । 'टिगल रण की भाषा थी । उनमें शक्ति थी, नाद था और वह परह भावों को प्रकट करने में समर्थ थी किन्तु उन्में संगीत की कोमलता और श्रुति-माधुर्य के गुण का अभाव था । मत कवियों में कृद को छोड कर अन्य कवियों की उक्तिमयों को देखने से ऐसा ज्ञान पडता है कि कदाचिन् सर्वांगीण विकासो-मुखी भाषा पर उनका न तो विशेष अधिकार था और न शायद वे उस ओर मचेष्ट ही थे । भाषा के अपरिष्कृत होने के कारण उनकी भाषा को सधुक्की भाषा कह कर संबोधित किया गया । विभिन्न प्रदेशों की भाषाओं के शब्दों के अत्यधिक मेल के कारण सत कवि अपनी रचनाओं में उस परिष्कृत संगीतमाधुर्य को न ला सके जो अपेक्षित था । सूफी काव्य की भाषा में संगीत का समावेश प्रचुर मात्रा में हुआ ।

१ रामसागर, प्रति स० ६८०।४६२, का० ना० प्र० स, रा० सा० ६८, पद स० १४८

२. मोरा-स्मृति प्रथ, मोरा-पदावली, पृ० २१, पद स० ७३

३ वही, पृ० ३, पद स० ४

४ अक्बरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अप्रवात, पृ० ४५१, पद स० ७

५ वही, पृ० ४५०, पद स० ३

उन्होंने मात्रिक वृत्त अपनाये जिनमें गेयता का गुण भी था । भाषा के संगीत-माधुर्य को प्रस्फुटित करने के लिए सूफी कवियों ने अवधी के परिमार्जित सुसंस्कृत और सर्वथा साहित्यिक रूप को न ले कर उसके सरल, ठेठ, ग्रामीण रूप का प्रयोग किया किन्तु अवधी का यह संगीत-माधुर्य, ब्रजभाषा की स्वाभाविक संगीत-मधुरता, कोमलता तथा मृदुलता की समता न कर सका । प्रधान रूप से अवधी में ही राम का चरित्र वर्णन करने वाले तुलसीदास जी भी ब्रज-भाषा के काव्य और संगीतगत् वैशिष्ट्य से परिचित थे और उनकी कृतियों से यह स्पष्ट है कि जहाँ रामचरितमानस जैसा उत्कृष्ट ग्रंथ उन्होंने अवधी में लिख कर अवधी भाषा के उत्कर्ष को सीमा पर पहुँचा दिया वहाँ अपनी विनयवाणी को पूर्ण सफलता प्रदान करने के लिए उन्होंने संगीतमयी तरल ब्रजभाषा को ही अपनाया । इसी प्रकार राम का शैशव वर्णन करते समय यह प्रत्यक्ष हो जाता है कि कृष्णगीतावली और गीतांवली में तुलसी केवल ब्रजभाषा का प्रयोग ही करते हैं । मूर द्वारा प्रवाहित कृष्णलीला की वात्सल्य-मन्दाकिनी की सारभूमि सरलता से सरावोर है । भाषागत संगीत के विचार से कृष्णभक्तिकालीन कवियों की प्रतिभा अद्वितीय है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने काव्य में कर्णकटु शब्दों के परिष्कार, संयुक्त वर्णों के अभाव, शब्दों के लोचयुक्त रूपों तथा ब्रजमंडल के लोक प्रचलित ग्रामीण प्रयोगों रो, अरो, एरो आदि शब्दों के प्रयोग-बाहुल्य, अनुस्वार युक्त दीर्घ-स्वरों के संयोग, ध्वनिर्सादन, देशज तथा अनुप्रास के मुन्दर समावेश से स्वभाव से ही अत्यधिक नवुर ब्रजभाषा के द्वारा जिस अपूर्व संगीत को अंकार पैदा की है उसकी लहरियाँ चिरकाल तक बाँधित भावावेश उत्पन्न करने में नमर्थ रहेंगी ।

अष्टम अध्याय

लय, ताल और गायन प्रणाली के आधार पर कृष्णभक्तिकालीन
साहित्य में प्रयुक्त पदों की समीक्षा

कृष्णभक्तियुगीन साहित्य में प्रयुक्त पद-शैली

प्रायः सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने प्रेमाधिक्य से हृदयगत भावनाओं को ही वाणी के रूप में धनीभूत कर दिया है। भक्त जब अपने आराध्य की मोहिनी छवि में पूर्णतः अनुरक्त और लीन होकर उसकी उपासना करने लगता है तो उस समय वह इस लौकिक ससार तथा स्वयं को विस्मृत कर आराध्य के साथ एकाकार होकर गा उठता है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों का ध्येय अपने आराध्यदेव की उपासना करना था। भक्ति की तन्मयता में ये कवि मौज में आकर कृष्ण की लीलाओं का अनुभव करते हुए उनकी छवि का गान किया करते थे। यही नहीं ये भक्त कवि प्रेम के पुजारी थे। आध्यात्मिक विरह-वाण से बिखे इनके व्यथित हृदय ने गाए बिना रहा नहीं जाना था। अतः प्रिय-मिलन की आशा में वे जीवन पर्यन्त गुनगुनाने रहे। उनका गान उनके हृदय का वह अमर संगीत है जिसमें सघर्ष, वेदना, समर्पण तथा आनन्द के विभिन्न स्वर मधुर लय में गुजरित हो रहे हैं।

आध्यात्मिक भावना से परिपूर्ण तथा मगीत पद्यान होने के कारण प्रायः सभी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के हृदय के उद्गार अधिकतर पियल अथवा काव्य-शास्त्र के नियमों में बद्ध उद्गी के रूप में नहीं प्रकट हुए वरन् गीत-पद्धति में ढल कर पदों के रूप में सम्मुख आए।

पदों का मगीत से विशेष संबंध है। यो ता दोहा, चौपाई आदि छंद भी गाए जा सकते हैं और गाए जाते हैं किंतु छंदों को बिना यति भ्रम किए रागानुसार गाया, लय के अनुसार मनमाना गीतना तथा ताल में बद्ध रखना संभव नहीं है। इनके विपरीत पदों में

राग-ताल का बंधन बाँधना अत्यधिक सुगम है। उसमें मात्रा तथा यति संबंधी कोई विशिष्ट अपरिवर्तनशील बंधन नहीं होता। भावना की तीव्रता में पदों को गाते हुए इच्छानुसार संगीत में प्रयुक्त अकार के द्वारा मात्राओं को घटा बढ़ा कर लय तथा ताल में बिठाया जा सकता है। कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समस्त काव्य की रचना गा-गा कर हुई है इसीलिए उसमें पदों का बाहुल्य है।

पदों के स्वरूप -

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में जो पद प्रयुक्त हुए हैं वे लिपिवद्ध रूप में तीन प्रकार में मिलते हैं (१) समान मात्रा वाले पद (२) टुक वाले पद (३) असमान मात्रा वाले पद ।

समान मात्रा वाले पद - इन पदों में सभी पंक्तियों में समान मात्राएँ होती हैं।
उदाहरणार्थ कवि मूर का एक पद दृष्टव्य होगा -

॥॥॥ ५ ॥५॥ ५॥ ॥ ५॥५ ॥५॥५ = २०
विष्णु रत श्री ब्रजराज आज सखि नैनन की परतीति गई ।

[illegible]

$55 \ 51 \ 111 \ 11 \ 511 \ 15 \ 15 \ 11 \ 51.15 = 30$
 याते ऋर कटिल सह मेचक वया मनो छवि छोन लई ।

५१ ॥१ ५१५ १५११ ५ ११५ ११ ५ १ १५ = ३०
रूप रसिक लालची कहावत से करनी कछु तो न भई ।

॥ ५५ ३११ ॥ ३११ ॥ १५ ॥ ३१ १५ = २०
अब काहे सोचत जल मोचत समय गये नित मूल नई ।

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ।
सुरदास याही ते जड भए, जब तें पलकन दगाई ।'

उपर्यक्त पद की प्रत्येक पंक्ति में समान रूप से ३० मात्राएँ हैं।

टेक वाले पद—इन पदों में पद की प्रथम पंक्ति अन्य पंक्तियों की अपेक्षा छोटी होती है जिसे स्थायी पद अथवा टेक कहते हैं। प्रत्येक दो चरणों के पश्चात् प्रथम पंक्ति की आवृत्ति की जाती है अन्य सब पंक्तियों में मात्राएँ समान होती हैं। एक निश्चित अन्तर के उपरान्त बार बार टेक की आवृत्ति होने से पद में संगीत की अपूर्व अंकार तथा ध्वनि सौंदर्य प्रकटित होने लगता है। उदाहरणस्वरूप मुरदांम का निम्नलिखित पद देखिए—

$$55 \ 51 \ 15 \ 1155 \quad = \ 25$$

ऊँची होत कहा समुझाए ।

$$11 \ 11 \ 15 \ 515 \ 511 \ 51 \ 15 \ 11 \ 55 = 25$$

चित्त प्रभ रही सांवरी मुरति जोग कहा त्रुम लाए ।

५५५ ११५ ११ ५ ५ १११ ५११ ५५ = २२
 पालागौ कहियो हरि ज सौं दरस देह इक बेर ।

$5151 \ 11 \ 5 \ 115 \ 11 \ 15 \ 155 \ 55 = 22$
 सुरदास प्रभ सौ विनती करि यहं सुनयो टेर ।¹

टेक में केवल १६ मात्राएँ हैं तथा वह सब पक्षियों में छोटी है। शेष सभी पक्षियों में २८ मात्राएँ हैं।

अस्तमान मात्राओं वाले पद—इन पदों में मात्राओं का कोई बंधन नहीं है। प्रत्येक पंक्ति में विभिन्न मात्राएँ होती हैं। पंक्तियों में मात्राओं का कोई रम नहीं रहना। भावों के अनुरूप ही मात्राओं की गति परिवर्तित होनी रहती है। यथा हरिदास स्वामी का एक पद है—

$$51151151 \quad 511111551 \quad 1511 = 26$$

नाचत मोरनि सग स्याम मुदित स्यामाहि रिभावत

५५५ ५।५ ।५।। ।५५ ५।।।५५५ ५।।५।५। ।५।।=५५
 तैत्तिरीय ऋषिः अलापत पपीहा देत सुर तस्यैर्द्ध मेघ यजित मदन बजावत ।

$$555 \quad 51 \quad 15 \quad 1155 \quad 55 \quad 5 \quad 511 \quad 51 \quad 51 \quad 1511 = 38$$

तंसोयं स्याम घटा निसिकारो तंसो ये दामिनि कोपि दीप विखावत ।

५ १ ५ १ ५ ५ ५ ५ १ १ ५ ५ ५ १ ५ ५ १ १ ५ १ ५ १ १ = ६२
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुज बिहारी रोभि राधे होसि कठ लगावत ।

पद की प्रथम पंक्ति में २७ मात्राएँ, द्वितीय पंक्ति में ४८ मात्राएँ, तृतीय पंक्ति में ३६ मात्राएँ और चतुर्थ पंक्ति में ४२ मात्राएँ हैं। इस प्रकार प्रत्येक पंक्ति की मात्राओं में कोई साम्य नहीं है। मीरा का एक पद है —

$$55 \ 55 \ 15 \ 515 \ 51=22$$

माई की म्हा डिया गोविंदा मोह ।

$$5 \ 15 \ 55 \ 5 \ 5 \ 55 \ 15 \ 15 \ 51 = 26$$

ये कह्या छाने म्हा का बोइडे डिया वजता दोड ।

$\frac{1}{2} = \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$

ये कह्या महोद्य म्हा कह्या सुस्तोडिया ही तराजा तोड ।

$$11\ 55\ 5\ 511\ 55\ 55\ 1511\ 51 = 24$$

अणु वारा मूढा जीवन वारा वारा अमोदक मोड ।

$$55 \ 11 \ 1111 \ 55 \ 111 \ 111 \ 5 \ 51 = 24$$

मोरा प्रभु दरसन दोज्या पुरव जणम को कोड ।'

१ अमरगीतसार, प० रामचन्द्र शक्त्त, प० ६२, पद स० २४०

२ पद-संग्रह, प्रति स० ३७१।२६६, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, पं० २४, पद स० १

३. मीरा-स्मृति-ग्रन्थ, मीरा-पदावली, पृ० ४, पद सं० १३

पद की प्रत्येक पंक्ति में विभिन्न मात्राये हैं । प्रथम पंक्ति में १६ मात्राये, द्वितीय में २८, तृतीय में ३०, चतुर्थ में २८ और पंचम पंक्ति में २५ मात्राये हैं ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अन्तर्गत लिखित रूप में यद्यपि पीछे कहे गये तीनों प्रकार के पद प्राप्त होते हैं किंतु उनमें असमान मात्रा वाले पदों का बाहुल्य है और समान मात्रा वाले पदों की संख्या अत्यधिक न्यून है । असमान मात्राओं वाले पदों के अधिक होने का प्रमुख कारण यही है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि गाने समय संगीत के स्वरों तथा अकार आदि के द्वारा अपने पदों को ताल तथा लय में बिठा लेते थे अतः लिखित रूप में उन पदों की पंक्तियों में मात्राओं की विभिन्नता का रह जाना स्वाभाविक ही है ।

लय

भावानुकूल विलम्बित, मध्य तथा द्रुतलय का प्रयोग —

काव्य में संगीत-मायुर्य को प्रस्फुटित करने के लिए जिस प्रकार भावानुकूल कोमल तथा परुष शब्दों का चयन करना अनिवार्य है उसी प्रकार लय का भी विवेकपूर्ण प्रयोग होना चाहिये । भाव की जहाँ जैसी गति हो वहाँ वैसी ही लय प्रयुक्त की जानी चाहिए । प्रत्येक छंद की अलग-अलग गति होती है इसलिये विभिन्न भावों को प्रकट करने के लिये विभिन्न छंदों का प्रयोग किया जाता है । कुशल कवि रस तथा भावानुकूल छंद-चयन द्वारा संगीत के अनुकूल वातावरण उपस्थित करने में समर्थ होता है । उदाहरण स्वरूप देखिए —

रामचरितमानस में राम के राज्याभिषेक का समय सबके लिए सुखद और आनंदप्रद है । जिस समय राम गद्दी पर आसीन होते हैं उस समय नाना वाद्य बजाए जाते हैं और मंगलगान आयोजित किये जाते हैं । राम के गद्दी पर बैठते ही —

सिंहासन पर त्रिभुवन सांई, देखि सुरन्ह दुंदुभी बजाई ।^१

लिखने के उपरान्त तुलसी तत्काल ही चौपाई छंद को छोड़कर हरिगीतिका छंद पकड़ लेते हैं —

नभदुंदुभी वाजहि विपुल गंधर्व किन्नर गावहीं ।

नार्चहि अप्सरावृन्द, परमानंद सुर मुनि पावहीं ॥^१

१. “स्वर की एक गति होती है । जिस गति से स्वर चलते हैं उसको ‘लय’ कहते हैं । यह लय कभी विलम्बित, कभी मध्य और कभी द्रुत होता है । संगीत का पूरा आनंद लेने के लिये स्वर के साथ लय का भी ध्यान रखना चाहिये ।” सारंग, ७ दिसंबर १९५४ ई०, संगीत के सुनने की कला, ठा० जयदेव सिंह, पृ० ४

२. रामचरितमानस, टीकाकार हनुमान प्रसाद पोद्दार, पृ० १०३२

३. वही, पृ० १०३२

तुलसी जानते थे कि राजगद्दी का मंगलामय अत्यधिक संगीतपूर्ण होता है, इसे पढ़ने ही भक्त आनन्द-विह्वल हो उमंग से झूमने लगेंगे, इसीलिए उन्होंने तत्काल उस छंद का प्रयोग किया जो वातावरण को संगीत की ध्वनि से गुंजायमान कर दे। कवि चौपाई में भी टुटुभी बजवा सकता था तथा किन्नरा का गान और बप्पराजा का नृत्य भी करा सकता था किंतु मगीत की ओ तीव्र ध्वनि, मगीत का जो लययुक्त प्रवाह, हरिगीतिका में सुनाई पड़ रहा है वह चौपाई में कहाँ होना ?

इसी प्रकार कवि चन्द्रवन्दायी की छंद-चयन सबंधी निपुणता न उन्हें संगीत के उपयुक्त भावमय वातावरण के चित्र प्रस्तुत करने में अत्यधिक सहायता प्रदाता की है। "कवि ने अपने छंदों का चुनाव बड़ी दूरदृष्टिता के साथ किया है। कथा के मोड़ों को भली प्रकार पहचान कर वर्ण और मात्रा की अद्भुत योजना करने वाला रासो का रचयिता वास्तव में छंदों का सम्राट था।" राजा जयचंद की सभा में नृत्य-वर्णन के प्रसंग के जलंत नमस्कार की मुद्रा में नृत्यारम्भ करते हुए कवि कहता है —

दूटा— पृष्ठपञ्चलि विसि वाम कर । फिर लगी मुरपाइ ॥
तखनि तार मुर धरिय धित । धरनि सप्पी मुरपाइ ॥^१

मंगल आलाप के उपरान्त गान, वाद्य के साथ तीव्र लय में नृत्य होने लगता है —

उम अलाप मद्धिता मुर सु ग्रामपञ्चम ।
यइम तप्प मूरध मनुत मान सचम ।
निमय धारत अलप्य जापते प्रससई ।
बरस्त भाव मूरुर इतल तान ने तई ।
मुरसपत्त तत्र कठ बोधि राग साभर ।
हह ॥ ॥ निरणि तार रन बित ताहर ।
ततग थेइ तत्तयेइ तत्तयेइ ततये सुमडिय ।
ययुग धुग धुगवे विराम काम मडय ।
सरग्गमप्प धुन्निधा धुन धुन निरपियय ।
भवति जोति अग भानु अग अग तपियय ।
कल कल सुसथ्यन सुभेदन भन मन ।
रनविक भकि मूरुर वुलत क्षम्भन भन ॥^१

वातावरण को संगीतमय और शान बनाने के लिए नृत्य प्रारम्भ करत हुए नमस्कार तथा मंगल आलाप मन्द लय में किया जाता है। इसके उपरान्त नृत्य में गति और तीव्रता आ जाती है। हाव-भाव दिखाने हुए तीव्र गति के साथ नृत्य-कला का प्रदर्शन होने लगता

१ रेवातट, स० अ० विपिनबिहारी त्रिवेदी, भूमिका, पृ० ४२

२ पृथ्वीराजरासो, चंदबरदायी, नागरी प्रचारिणी सभा संस्करण, समय ६१

३ वही, समय ६१

हैं । कवि ने नृत्य की समस्त मुद्राओं का सजीव यथातथ्य आभास देने के लिए पहले दूहा छंद का प्रयोग किया है । लय मन्द गति से चलती है किंतु नृत्य का आरंभ होने के उपरान्त तत्काल ही कवि चंद दूहा छंद को त्याग कर नाराच छंद पकड़ लेते हैं जिसकी गति के द्वारा तीव्र लय में होते हुए नृत्य, नूपुरों की झनकार और विविध वाद्ययंत्रों की ध्वनि का चित्र नेत्रों के सम्मुख अंकित हो जाता है ।

पदों में यद्यपि छंदों की भाँति मात्रा, यति आदि के प्रयोग करने का कोई निश्चित नियम नहीं है किंतु पदों के द्वारा भी कम-अधिक मात्राओं और छोटे बड़े चरणों के प्रयोग तथा लघु-गुरु वर्णों की आवृत्ति के द्वारा द्रुत, मध्य और विलम्बित लय की सृष्टि करके भावानुकूल नाद-सौंदर्य प्रवाहित किया जा सकता है । उदाहरणस्वरूप कवि विद्यापति का एक पद देखिये —

सुंदरि चललिहु पहु घर ना ।
 चहु दिश सब कर घर ना ।
 जाइतहु लागु परम डर ना ।
 जइसे ससि काँप राहु डर ना ।
 जाइतहि हार टुटिए गेल ना ।
 भूखन बसन मलिन भेल ना ।
 रोए रोए काजर दहाए देल ना ।
 अदकहि सिंदुर भेटाए देल ना ।
 भनइ विद्यापति गाओल ना ।
 दुख सहि सहि सुख पाओल ना ॥^१

यहाँ पर कवि को कोमल और मधुर भावों का प्रकाशन करना था इसलिए उसने द्रुत लय में छोटे-छोटे चरणों से युक्त पद का सृजन किया है । किंतु घनघोर गर्जन करते हुए वादलों और उससे जागरित हुई विरहिणी के हृदय की मुप्त स्मृति तथा व्यथा के चित्रण में मेघ के भयानक गर्जन और घनीभूत व्यथा के प्रकट करने के लिए छोटे-बड़े चरणों के प्रयोग, लघु-दीर्घ वर्णों की आवृत्ति के द्वारा कवि ने एक ही पद में द्रुत तथा विन्म्वित लय की सृष्टि करके संगीत की अपूर्व ध्वनि अंकित की है —

सखि हे हमर दुखक नहि ओर ।
 इ भर वादर माह भादर, सून मंदिर मोर ।
 भँपि घन गरजंति संतत भुवन भरि वरसंतिया ।
 कंत पाहुन काम दारुन सघन खर सर हतिया ।
 कुलिस कत सत पात मुदित मयूर नाचत मातिया ।
 मत्त दादुर ठाक डाहुक फाटि जायत छातिया ।

तिमिर दिग भरि घोर यामिनि अघिर बिजुरिक पाँतिया ।
विद्यापति कह कइसे गमाओव हरि बिना दिन-रातिया ॥^१

या तो कृष्णभक्तिकालीन प्राय सभी कवियों के पदों में लय का भावानुकूल सफल निर्वाह किया गया है किंतु मीरा के पद इस दृष्टिकोण से अत्यधिक महत्वपूर्ण हैं । लघु गुरु वर्णों की आवृत्ति, उतार-चढ़ाव तथा समन्वित सतुलन और न्यूनधिक भासावा से युक्त छोटी-बड़ी पवित्रियों के सहयोग से भावानुकूल द्रुत तथा त्रिलम्बित लय की योजना द्वारा मीरा के पदों में संगीत की धारा सुन्दरतम रूप में प्रवाहित हुई है । उदाहरणस्वरूप देखिए — संयोग के क्षणों में कृष्ण के अनुराग-रस से भोज-भोज कर मनवाली मीरा होली की उमस उमग तथा हर्षोल्लास का यथास्थ आभास देने के लिए द्रुत लय में छोटे-छोटे चरणों से युक्त पद का गायन करती है —

रग भरी रागभरी राग सू भरी रो ।
होडी खेडजा स्याम सग रग सू भरी रो ।
उडत गुडाड लाड बावडा रो रग डाड ।
पिचका उडावा रग रग रो सरो रो ।
चोवा चडग अरगजा म्हा केसर गो गागर भरी रो ।
मीरा दासी गिरभर नागर चेरी चरण घरी रो ॥^२

किंतु सयागावस्था में आनंद प्रदान करने वाली होली की खीड़ायें कृष्ण के वियोग में विरह-वेदना की उद्दीपक बन असहनीय हो रही हैं । अस्तु हृदय की खीझ उपालभ और कमक को प्रकट करने के लिए मीरा गुणवर्णों के प्रयोग-वाहुल्य द्वारा चित्रित लय का आश्रय ग्रहण करती है —

होडी पिया मिण लागा रो खारी ।
शूणो गाव देस सब शूणो शूणी सेज अटारी ।
शूणी बिरहण पिब बिण डोडा तज गया पीब पियारी ।
बिरहा दुख मारो ॥
देस विदेशा ना जावा म्हारो आर्णेशा भारी ।
गणता गणता पिश गया रेखा आगरिया रो शारी ।
आया ना रो मुरारी ॥
बाज्या भाभ मिरदग मुरडिया बाज्या कर इकतारी ।
आया बसत पिया घर ना रो म्हारो पीडा भारी ।
स्याम मण क्या रो बिसारी ।^३

^१ विद्यापति-पदावली, रामवृक्ष बेनीपुरी, पृ० ३६२, पद सं० १६८

^२ मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २१, पद सं० ७३

ठाढ़ी अरज करां गिरधारी राख्यां ड़ाज हमारी ।
 मीरा रे प्रभु मिड़इयो माघो जणम जणम री क्वारी ।
 मणे लागी दरसण तारी ॥^१

तथा -

होड़ी पिया विण म्हाणे णा भावां घर आंगणां णा शुहावां ।
 दीपां जोयां चोक पुरावां हेड़ी पिया परदेस शजावां ।
 शूणी शेजा व्याड़ दुभावां जागा रेण चितावां ।
 णोद नेणा णा आवां ॥

कव री ठाढ़ी म्हा मग जोवां णिश दिण विरह जगावां ।
 यया शूं मण री विया वतावां हिवडो म्हां अकुड़ावां ।
 पिया कव दरश दखावां ॥

दोख्यां णा काई परम सणेही म्हारो सणेशा लावां ।
 वां विरयां कव होशी म्हारो हंस पिय कण्ठ ड़गावां ।
 मीरा होड़ी गावां ॥^२

तुक अथवा अन्त्यानुप्रास -

लय पर नियंत्रण करने और पदों की संगीतात्मकता तथा नाद-सौंदर्य की वृद्धि में तुक अथवा अन्त्यानुप्रास अत्यधिक सहायक होता है । पद्य के चरणांत की अक्षर-मैत्री को तुक या अन्त्यानुप्रास कहते हैं ।^१

१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २६, पद सं० १०२

२. वही, पृ० २०, पद सं० ७०

३. व्यंजनं चेद्यथावस्थं सहाद्येन स्वरेण तु ।

आवर्त्यतेऽन्त्ययो ज्यत्वादन्त्यानुप्रास एव तत् ॥ ६ ॥

“पहिले स्वर के साथ ही यदि यथावस्थ व्यंजन की आवृत्ति हो तो वह अन्त्यानुप्रास कहलाता है । इसका प्रयोग पद अथवा पाद आदि के अंत में ही होता है । अतः इसे अन्त्यानुप्रास कहते हैं ।”

साहित्य-दर्पण, विश्वनाथ शालिग्राम शास्त्री की टीका, पृ० ८२

“प्रत्येक पद के चार चरण होते हैं । इन चरणों के अन्त्याक्षरों को तुकांत कहते हैं ।”
 छंदः प्रभाकर, जगन्नाथप्रसाद, ‘भानु’ पृ० २३६

“तुकांत पर दो ढंग से विचार हो सकता है । एक तो चरण के अंत में पड़ने वाले स्वरों और अक्षरों के आधार पर और दूसरे प्रत्येक चरण के अन्य चरणों के समन्वय के विचार से होने वाले स्वरूप के आधार पर । पहले को तुक का अंतर्वर्ती और दूसरे को तुक का वहिर्वर्ती प्रकार कह सकते हैं । अंतर्वर्ती तुक तीन प्रकार के माने गए हैं - उत्तम, मध्यम, अधम ! इन तीनों के भिन्न-भिन्न प्रकार के तीन-तीन भेद और माने गये

है, जिनके नाम ये हैं—उत्तम — समसरि, विषमसरि, कष्टसरि, मध्यम — असयोगमीलित, स्वरमीलित, दुमिल , अधम — अमिलमुमिल, आदिमत्तअमिल, अतमत्तअमिल ।

जहां तुकात में जितने वर्ण मात्रा सहित दिखाई दें उनका स्वरूप सब स्थानों में एक सा रहे और तुकात में पठनेवाले शब्द स्वतः पूर्ण हों वहाँ 'समसरि' उत्तम तुकात होता है, जैसे — चलना, पलना, पासना, आदि —

आमन - कलागिधि में दूनी कला देख देख ,

चाहक चकोरों के उदास उर ऊलेंगे ।

बाडिम के बानी फल दाने उगलेंगे नहीं ,

कुद - कलियों के झुड भाड में न भूलेंगे ॥

जहाँ सभी तुकानों के शब्द एक से न हों, कोई तुक बड़े शब्द का खंड हो तो कोई पूर्ण, वहाँ 'विषमसरि' उत्तम तुकात होता है, जैसे —

र्यों अभिमान को रूप इन ,

उतं कामना रूप सितान की छेरी ।

तू चल मूढ सभारि अरे मन ,

राह न जानी हूँ रम अंधेरी ॥

यहाँ 'छेरी' का तुकात 'अंधेरी' रखा गया है । जहां कुछ तुकात खरित और कुछ पूर्ण हो वहाँ 'कष्टसरि' उत्तम तुकात होता है, जैसे 'जिनाकिए', 'तिलोकिए', के साथ 'को किए' और 'रोकिए' ।

(कवितावली - सुवरकांड)

जहाँ सयुक्त वर्ण के तुकान में कोई असयुक्त वर्ण हो वहाँ 'असयोगमीलित' मध्यम तुकात होता है, जैसे —

बरसती है सखित भणियो की प्रभा ,

तेज में डूबी हुई है सत्र सभा ।

यहाँ प्रभा में 'प्र' सयुक्त वर्ण है और सभा में 'म' असयुक्त वर्ण । यदि सभा के स्थान पर 'स्वभा' होता तो यह उत्तम तुकात कहा जाता ।

जहाँ तुकान में केवल स्वर मिलता हो वहाँ 'स्वरमीलित' मध्यम तुकात होता है, जैसे — जिये, सुनै, मै, कै, आदि । यहां केवल 'ऐ' स्वर का साम्य है ।

जहां अक्षर का वर्ण या स्वर मिला तो हा पर उसके पूर्व के स्वर-व्यंजन एकदम भिन्न हो और विज्ञातीय हो वहाँ 'दुमिल' मध्यम तुकात समझना चाहिए, जैसे — 'सरलपन' ही 'धा उमका मन' । निराला पर या आभूपन' इसमें 'का मन' और 'भूपन' दुमिल है ।

जहाँ सरलतापूर्वक मिलनेवाले तुक के साथ एक आध शब्द बेमेल भी पड़े हों वहाँ

‘अमिलसुमिल’ अधम तुकांत माना जाता है; जैसे — पलकें, अलकें, भलकें का तुकांत ‘न छकै’ रखना ।

जहाँ ऐसे तुकांत हों कि छंद के अंन की मात्राएँ और वर्ण तो मिलते हों पर तुकांत के आदि में स्वर विभिन्न हों वहाँ ‘आदिमत्त अमिल’ अधम तुकांत माना जाता है । जैसे —

मृदु बोलन तीय सुधा श्रवती ।

तुलसी बन-बेलिन में भंवती ॥

नहि जानिय कौन अहं युवती ।

वहि तें अव औध है रूपवती ॥

यहाँ ‘वती’ का तुकांत तो मिल गया है किंतु इसके पहल के स्वर एक में नहीं है ।

जहाँ तुक की अंतिम मात्रा अमिल हो, केवल व्यंजन मिलता हो वहाँ ‘अंनमत्त अमिल’ तुकांत होता है; जैसे —

गंगे बढ़कर विष हुआ ,

सुधा सदृश तब अंबु ।

जीवन पाकर खो रहे ,

जीवन जीव - कदंब ॥

चरणों के समन्वय के आधार पर तुकांत छः ढंग के होते हैं —

(१) सर्वान्त्य — जिस छंद के चारों चरणों के अन्त्याक्षर एक से हों । यथा --
न ललचहु । मव तजहु । हरिभजहु । यमकरहु ।

(२) समान्त्य विषमान्त्य — जिस छंद के मम में मम और विषम से विषम पद के अन्त्याक्षर मिलें । यथा —

जिहि सुमिरत सिधि होय, गणनायक करिवर वदन ।

करहु अनुग्रह तोय, बुद्धि राशि शुभ गूण सदन ॥

(३) समान्त्य — जिस छंद के मम चरणों के अन्त्याक्षर मिलते हों परन्तु विषम चरणों के नहीं । यथा —

सव तो । शरणा । गिरिजा । रमणा ।

(४) विषमान्त्य — जिस छंद के विषम चरणों के अन्त्याक्षर मिलते हों परन्तु मम चरणों के नहीं । यथा —

लोभहि प्रिय जिमि दाम, कामिहि नारि पियारि जिमि ।

तुलसी के मन राम, ऐसे हूँ कब लागि हो ॥

(५) समविषमान्त्य — जिस छंद के प्रथम पाद का अन्त्याक्षर दूसरे पद के अन्त्याक्षर से और तीसरे का चौथे में मिले । यथा —

जगो गुपाला । सुभोर काला । कहूँ यशोदा । लहूँ प्रमोदा ।

तुक के संयोग में संगीत की धारा स्वाभाविक गति से आगे बढ़ती जाती है । 'तुकान का प्रभाव भी कुछ ऐसा होता है कि वह चरण के मध्य की स्वरभिन्नता को दबाकर अन्त में स्वर को एक ताल पर बैठा देता है । हृदय की लयात्मक प्रवृत्ति से अत्यानुप्रास या तुकात का इतना सामंजस्य है कि पदोच्चारण के पहले ही विविक्षित पदांत की कल्पना से सम पर मस्तक झुक जाता है । ऐसा नहीं कि पाठक या श्रोता थके मजदूर की तरह घर पहुँचकर सर का बोझा घम से पटक देते हैं ।" तुक के प्रभाव और महत्व का प्रतिपादन करते हुए श्री सुमित्रानन्दन पंत कहते हैं — "तुक राग का हृदय है । जहाँ उसके प्राणों का स्पन्दन विशेष रूप से सुनाई पड़ता है । राग की समस्त-छोटी बड़ी नाडियाँ मानो अत्यानुप्रास के नाडी चक्र में केन्द्रित रहती हैं, जहाँ से नवीन बल तथा शुद्ध रक्त ग्रहण कर वे छद के शरीर में स्फूर्ति संचार करती रहती हैं । जो स्थान ताल में सम का है वही स्थान छद में तुक का । वहाँ पर राग शब्दों की सरल-तरल शृङ्खल-सुचित 'परनों' में घूम फिर कर विराम ग्रहण करता उसका शिर जैसे अपनी ही स्पष्टता में हिल उठता है । जिस प्रकार अपने आरोह ज्वरोह में रागवादी स्वर पर बार-बार ठहर कर अपना रूप विशेष व्यक्त करता है, उसी प्रकार वाणी का राग भी तुक की पुनरावृत्ति से स्पष्ट तथा परिपुष्ट होकर लययुक्त हो जाता है ।" १० रामचन्द्र शुक्ल ने श्री तुक का विधान नादसौंदर्य की वृद्धि के लिए आवश्यक माना है — 'श्रुति ऋदु मान कर कुछ वर्णों का त्याग, वृत्त विधान, नय, अन्त्यानुप्रास आदि नाद-सौंदर्य साधन के लिए ही हैं ।"

संगीत पूरा होने के कारण कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में तुकों का सर्वत्र प्रयोग हुआ है । कृष्णभक्तिकालीन कवियों के पदों में सर्वान्वय तुकान, समविषमान्वय तुकात, ममसरि उत्तम तुकात और विषमसरि उत्तम तुकान का बाहुल्य है । उदाहरणस्वरूप इन प्रकारों की तुकों के कतिपय पद दृष्टव्य होंगे —

सर्वाय तुकांत —

सुंदर सत्ता की सीमा नैन ।

परम स्वच्छ अपत अनिपारे, सहज सगावत मैन ॥

(६) भिन्न तुकात — जिस छद के सम से सम और विषम से विषम पदों के अन्त्याक्षर न मिलें । इसमें तीन भेद हैं —

(क) प्रतिपद भिन्नात्व — रामा जू । ध्यावोरे । भक्ती को । पावोगे ।

(ख) पूर्वार्द्ध तुकात — श्री रामा । विधामा । दै दीजै । दाया कैं ।

(ग) उत्तरार्द्ध तुकात — दै दीजै । दाया कैं । श्री रामा । विधामा ।"

छंद प्रभाकर, जगन्नाथप्रसाद भानु, पृ० २३७ - ३८

१ जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत, लक्ष्मीनारायण सुपात्र, पृ० १६८,

२ पल्लव, सुमित्रानन्दन पंत, भूमिका, पृ० ४०

३ चिन्तामणि, प्रथम भाग, पृ० रामचन्द्र शुक्ल, स० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० १७६

कमल-मीन मृग खग आधीर्नहि, तजि अपने सुख सब चैन ।
 निरखि सवनि सखि, एक अंस पर सब सुख के ये दैन ॥
 जब अपने रस गूढ़ भाव करि, कछुक जनावत सैन ।
 'कुंभनदास' प्रभु गोवरधन-धर, जुवतिन मन हरि ऐन ॥^१ (कुंभनदास)
 ग्वालिन कृष्ण दरस सों अटकी ।
 बार बार पनघट पर आवत, सिर यमुना जल मटकी ॥
 मन मोहन को रूप सुधानिधि, पिवत प्रेम रस गटकी ।
 'कृष्णदास' धन्य धन्य राधिका, लोक लाज सब पटकी ॥^२ (कृष्णदास)
 सब ब्रज गोपी रहों तकि ताक ।
 कर कर गाँठि लसत सर्वाहन के, वन कों चलत जब छाक ॥
 मधु मेवा पकवान मिठाई, घर घरतें लै निकसी थाक ।
 'नंददास' प्रभु को यह भावत, प्रेम प्रीति के पाक ॥^३ (नंददास)
 डगमगात आए नट नागर ।
 कहु जँभात अलसात भोर भए, अरुन नैन भूमत निसि जागर ॥
 रमिक गुपाल सुरति-रन की जस, सकल चिह्न लाए उर कागर ।
 'चतुर्भुजदास' प्रभु गिरिधरन कुंज गढ़ रतिपति जीस्वी रस सुख सागर ॥^४
 (चतुर्भुजदास)
 लाडिली लड़ाइ बुलावत धैन ।
 चढ़ि कदंब, धोरि धूमरि काजर अरु पीयरी पूरत मधुर सुन बैन ॥
 पुचकारत, पौछत सुंदर कर, सकल मुभग सुख-ऐन ।
 'गोविंद' प्रभु को मुख देखि हूँकि-हूँकि, सब स्रवत पय-फैन ॥^५
 (गोविंदस्वामी)
 प्रीतम प्यारे ने हों मोही ।
 नैक चितै इन चपल नैन सों, कहा कहूँ तोही ॥
 कहा कहूँ मोहि रह्यो न जावै, जब देख्यो चित मोही ।
 'छोतस्वामी' गिरिधरन निरखि के, अपनी सुधि हों खोही ॥^६
 (छोतस्वामी)

१. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मीतल, पृ० १०६, पद सं० १०.

२. वही, पृ० २३२ पद सं० २८

३. वही, पृ० ३१६, पद सं० ८०

४. वही, पृ० २६२, पद सं० ७८.

५. वही, पृ० २४६, पद सं० १८.

६. वही, पृ० २६६, पद सं० १४.

युगल वर आवत हँ गठ जोरें ।

सम सोभित वृषभान नदिनी ललितादिक तृणतोरे ॥

सोस सेहरो बन्धों लाल के निरख हसत मुख मोरें ।

निरख निरख बल जाय गदाधर छविन बढी कछु घोरें ॥^१

(गदाधर भट्ट)

सखिन सग राधिका कुवरि बोनति कुसुम कलियाँ ।

एक ही बानिक एक बेस क्रम स्याम बाल के हाथन रंगीली डलियाँ ॥

एक अनूपम माल बनावत एक परस्पर बेनी गृयत सोभित कुन्द कलियाँ ।

सूरदास मदनमोहन आय अचानक ठाडे भये मानी हँ रंगरलियाँ ॥^१

(सूरदास मदनमोहन)

अति ही अवन तेरे नयन नलिन री ।

आलस युत इतरात रंगमये भये निति जागरन लिन मलिन री ॥

सिधिल पलक भे उठति गोलक गति बिधि यी मोहन भृग सकत चलिन री ।

जै श्री हितहरिवंश हस कल गामिनि सभ्रम बेत भवरनि अलिन री ॥^१

(हितहरिवंश)

अधिक हूतें अधिक उरज की चोट ।

अनी अयोर बाम धनुष बिनु, तकि बेधत तन ओट ॥

मोहन भृग मोह्यी बिनु नादहि, लगत न जानत चोट ।

'व्यास' बराबस हाव कियो हठि, चघल अघल ओट ॥^१ (व्यास जी)

नाचत मोरनि सग स्याम मुदित स्यामाहि रिझावत ।

तँसीय कीकिला अलापति सुर देत तँसीई मेघ गर्जित मुदग बजावत ॥

तँसीय स्याम घटा नितिकारी तँसीये दामिनि कोधि दीप दिलावत ।

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा भुजबिहारी रीठि राखे हसि कठ लगावत ॥^१

(हरिदास स्वामी)

सजनी नय निकुज द्रुम फूले ।

अति कुल मनमय करत कुलाहल सौरभ मनमय भूले ॥

हरपि हिछोरें रसिक रासिवर जुगल परस्पर भूले ।

श्री वोठल विपुल विनोद देखि नभ देव विमाननि भूले ॥^१

(विठ्ठलविपुल)

१ मोहिनीवाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० ३६

२ अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद स० ३

३ चौरामी पद, हितहरिवंश, प्रति स० ३८।२१५, प्रयाग-सग्रहालय, पद स० ३

४ भक्त कवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० २८३, पद स० ३५६

५ पद सग्रह, प्रति स० ३७१।२६६, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पृ० २४, पद स० १

६ पद सग्रह, प्रति स० १६२०।३१७०, हिंदी-सग्रहालय प्रयाग, पृ० ३६-४०, पद स० १३

व्याहू की वेर अवेर न कीजियै वलि जाऊं थर थोरी ।
 कवते बाट देखि नंद नंदन तव ही तें मिश्री फोरी ॥
 हठ न करों बैठौ चौकी पे संग लियें राधा गोरी ।
 श्री भट्ट जुटि बैठे दोऊ तन देखि जीवें जुग जीवो जोरी ॥^१ (श्री भट्ट)
 साँवरी शूरत मण रे वशी ।
 गिरघर ध्यान घरां निश वासर मूरत मोहण म्हारे वशी ॥
 कहा करां कित जावां सजणी म्हा तो स्याम डशी ।
 मीरा के प्रभु कवरे मिड़ोगां गित णव प्रीत रशी ॥^२ (मीरा)
 मोहन लाल बियाहू कीजै ।
 व्यंजन मोठे खाटे खारे रुचियों भाग जननी पे लीजै ॥
 मधु मेवा पकवान मिठाई ता पर तातो पय पीजै ।
 सखा सहित मिलो जेमो रुचि सों जूठन आसकरन को दीजै ॥^३
 (आसकरण)

समविषमान्त्य तुकांत —

तुम अलि बात नहीं कहि 'जानत' ।
 निरगुन क्या बनाइ कहत नहि, बिरह बिया उर 'आनत' ॥
 प्रफुलित कमल देखि उड़ि घावत, सब कुल संग 'लिए' ।
 और सुमन सौं मयू जाँचत ही, फाटि न जात 'हिए' ॥
 चातक स्वाति बूंद की गाहक, सदा रहत इक 'हूप' ।
 कह जानै दादुर जल कौ ब्रत, सागर औ सम 'कूप' ॥
 बात कहौ अव ऐसी जासीं ताकै मन तुम 'भावहु' ।
 सूर वचन जैसो उपदेसत, तैसोई तुम 'पावहु' ॥^४ (सूरदास)
 राधा रसिक गोपालहि भावै ।
 सब गुन निपुन, नवल अंग सुंदर, प्रेम मुदित कोकिल स्वर गावै ॥
 पहरि कुसूँमि कटाव की चोली, चंद्रवधू सी ठाढ़ी सोहै ।
 सावन मास भूमि हरियारी, मृग-नैनी देखत मन मोहै ॥

१. जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रति सं० ७१२।३२, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पृ० ८, पद सं० १

२. मीरा-स्मृति ग्रंथ, मीरा-पदावली, पृ० २२, पद सं० ७७

३. अकवरी दरवार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४५१, पद सं० ३

४. सूरसागर, (भाग २), दशमस्कंध, पृ० १५६६, पद सं० ४६३२

उपमा कहा देउं को साइक, केहरि की बाही मृग लोचनि ।

‘परमानन्द’ प्रभु प्रान-वत्सभा, चितवनि चाह काम-सर-मोचनि ॥^१

(परमानन्ददास)

दूतह गिरिधर लाल छबीली, दुत्तहिन राधा गोरी ।

जिन देखत जिय में मन लाजत, ऐसी बनी हूं जोरी ॥

रतन जडित की बन्दी सेहरो, गज-मोतिन की माता ।

देखत बदन स्याम सुंदर की, मोहि रहों न्न बाला ॥^२ (नन्ददास)

ग्यालिनि तोहि कहत क्यों आयी ।

मेरी बाह् निपट बालक, क्यों चौरि माखन लायी ॥

जूझि विचार देखि जिय अपुने, कहा कहो हों तोहि ।

कबुलि-बद तोरें यह कैसें, तो समुझि परत नहि मोहि ॥

चतुर्भुजदास’ लाल गिरिधर सो, भूडी कहति बनाय ।

मेरी स्याम सकुच की लरिका, पर घर कबहुं न जाय ॥^३ (चतुर्भुजदास)

चितवत रहति सदा भी गोकुल तन ।

बारबार खिरक हूं भोजित, अति आतुर पुलकित मन ॥

नम्र सखा सुख सर्गहि चाहत, भरत कमल दल सोचन ।

ताही सम मिले ‘गोविंद’ प्रभु, कुंवर विरह दुख मोचन ॥^४

(गोविन्दस्वामी)

अरी हों स्याम रूप सुभागी ।

मारग जाति मिले नंद नदन, तन की दसा भुलानी ॥

मोरमुकुट सीस पर बाकौ, बाकी चितवनि सोहैं ।

अग अग भूषन बने सजनी, जो देखें सो मोहैं ॥

मो तन मुरिये जब मुसिकाने, तब हों छाकि रही ।

छीनस्वामी’ गिरिधर की चितवनि, जाति न बछू रही ॥^५

(छीनस्वामी)

सखी हों स्याम रंग रंगी ।

देखि बिकाइ गयो वह मूरति, सूरति माहि पगी ॥

सग हुनो अपनो सपनो तो, सोई रही रस खोई ।

जागेहु आगे दृष्टि परें सखि, नेकु न न्यारी होई ॥

१ अष्टद्वाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० १६७, पद स० ६६

२ वही, पृ० ३२०, पद स० १४

३ वही, पृ० २७६, पद स० १६

४ वही, पृ० २५७, पद स० ५१

५ वही, पृ० २६६, पद स० १२

एक जु मेरी अँखियनि में निसि छोट रह्यो करि भौन ।
गाइ चरावन जाति सुन्यो सखि, सो धौं कन्हैया कौन ॥^१

(गदाधर भट्ट)

जीवन मोर रोनावली सुफल फली कंचुकी वसंत ढाँपि ले चली वसंत पूजन ।
वरन वरन कुसुम प्रफुलित अंब मोर ठौर ठौर लागे री कोकिला कूजन ।
विविध सुगन्ध संभारि अरगजा गावत रितुराज राग सहित ब्रजवधू बन ।
सूरदास मदनमोहन प्यारी ओ पिय सहित चाहत कुसल सदा दोऊ जन ॥^२

(सूरदास मदनमोहन)

फिरत संग अलिकुल-मोर-चकोर ।
घनरु जुन्हवाई सरद वसंत मनहुँ है जुगलकिसोर ॥
निकट कुरंग-कुरंगिनि आवत, सुनि मुरली-धुनि घोर ।
'व्यास' आस करि त्रास तजत सर, चक्रवाक भरि भोर ॥^३ (व्यास जी)
जन्म गवायो रैन रे मूरिप अंधा ।
हरि विण कविण कटे बयौ फंधा ॥
पर घर रहै कहै मैं मेरा ।
आवागवण वहै भ्रम फेरा ॥^४ (परशुराम)

समस्रि उत्तम तुकांत -

ऊधी विरहो प्रेम करै ।
ज्यै विनु पुट पट गहत न रँग कौं, रँग न रसै परै ॥
ज्यौं घर दहै बीज अंकुर गिरि, तौ सत फरनि फरै ।
ज्यौं घट अनल दहत तन अपनी, पुनि पय अमी भरै ॥
ज्यौं रन सूर सहै सर सन्मुख, तौ रवि रथहुँ अरै ।
सूर गुपाल प्रेम पथ चलि करि, बयौ दुख-नुखनि डरै ॥^५ (सूरदास)
माई री ! चंद लग्यो दुख दैन ।
कहाँ वे देस, कहाँ वे मोहन, कहाँ वे सुख की रैन ॥

१. मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २५

२. अकबरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अप्रवाल, पृ० ४५०, पद सं० ११

३. भक्तकवि व्यास जी, वासुदेव गोस्वामी, व्यासवाणी, पृ० ३०८, पद सं० ४४३

४. रामसागर, परशुराम, प्रति सं० ६८०।४६२, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, रा०
साग० ५३, पद सं० ४

५. सूरसागर, (भाग २), दशमस्कंध, पृ० १५८८, पद नं० ४६०४

तारे गिनत गईं री सबै निसि, नैक न लागे नैन ।
 'परमानंद' पिया बिछुरे तें, पल न परत चित चैन ॥' (परमानंददास)
 रूप देखि नैननि पलक सायें नहों ।
 मोहरघन-घर अग-अग प्रति जहाँ हो परति दुष्टि रहति तहों ॥
 कहा कहों कछु कहत न आयो चोरयो मन भांगिये दहो ।
 'कुमनदास' प्रभु के मिलन को, सुदरि बात सखीनु सों कहो ॥'
 (कुमनदास)

तोनों री स्थान कछुकी सोहैं ।
 सहैया पीत रगमगी सारी, उपमा कों सहाँ कोहैं ॥
 बिबुध बिबु, वर नैन, सु अजन, धरि कं जय ओहैं ॥
 'चतुर्भुज' प्रभु गिरिघर नागर कों, चितं चतुर मन मोहैं ॥'
 (चतुर्भुजदास)

मोहन नैनन तें नहि टरत ।
 दिन देखे तलाबेली सी लागत, देखत मन जो हरत ॥
 असन बसन सैन न सुधि आवै, अब मन कछु न करत ।
 'गोविंद' बलि हमि कहत पियारी, सिख देरी कंसक आवै भरत ॥'
 (गोविंदस्वामी)

ससन की बतियां छोड़ सनी ।
 परम कृपाल चितं कलनामय, सोचन-कोर-अनी ॥
 उमगि ढरे डोज सुरत सेज पै, टूटी तरकि सनी ।
 परम उदार 'व्यास' की स्वामिनि, बकसति मौज घनी ॥' (व्यास जी)
 नव नव नव निरुज नव वाला ।
 नव रग रसिक रसीली मोहन बिलसत कुज बिहारी लाला ॥
 नव मराल ओति अवनि भरत पग कूजित नूपुर किकिन जाला ।
 श्री बीठल विपुल बिहारी के गर यों राजत जैसे चपे को माला ॥'
 (बिठलविपुल)

री म्हा बंढ्या आयां जपत शब शोवा ।
 बिरहण बेइया रग महुड मा जेणा लइयां पोवा ॥

१ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतल, पृ० २०३, पद स० ६६

२ वही, पृ० १०७, पद स० ११

३ वही, पृ० २८४, पद स० ४०

४ वही, पृ० २५५, पद स० ३६

५ भरत कवि व्यास जी, धामुदेव गोस्वामी, व्यास वाणी, पृ० ३४३, पद स० २७०

६ पद-संग्रह, प्रति स० १६२०।३१७० हिंदी-मग्नहास्य प्रयाग, पद स० ३६

तारां गणता रेण विहावां शुख घड़यां रो जीवां ।
मीरां रे प्रभु गिरधर नागर मिड़ विछड़यां णा होवां ॥^१ (मीरा)
मोहँ दधि मथन दे बलि गई ।
जाउं बलबल वदन ऊपर छाँड मयनी रई ॥
लाल देउंगी नवनीत लौंदा आर तुम कित ठई ।
सुत हित जान विलोक जसोमति प्रेम पुलकित मई ॥
लँ उछँग लगाय उरसो प्रान जीवन जई ।
वालकेलि गुपाल जू की आसकरन नित नई ॥^२ (आसकरण)

विषमसरि उत्तम तुकांत -

जाकँ लागी होइ सु 'जानै' ।
हौं कासों समुझाइ कहति हौं मधुकर लोग 'सयाने' ॥^३ (सूरदास)
'पतियां बाँचेह न आवै ।
देखत अंक नैन जल पूरे, गदगद प्रेम जनावै ॥^४ (परमानंदास)
जगाई माई ! बोल बोल इन मोर ।
वरसत मेह अंधियारी चौमासे की, कसै करों नंदकिसोर ॥^५ (कुंभनदास)
आरती करत जसोदा प्रमुदित फूली अंग न मात ।
बलि-बलि कहि डुलरावति, आंगन मगन भई पुलकात ॥^६ (कृष्णदास)
हिडोरे माई भूलत गिरिधर लाल ।
संग राजत वृषभानु नंदिनी, अंग-अंग रूप रसाल ॥^७ (नंददास)
मैया मोहि माखन मिश्री भात्रै ।
मीठो दधि मधु घृत अपने कर, क्यों नहि मोहि खवावै ॥^८ (चतुर्भुजदास)
प्रीतम प्रीति ही ते पैर्य ।
जदपि रूप, गुन, सील, सुधरता, इन बातन न रिझ्यै ॥^९

(गोविंदस्वामी)

-
१. मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा पदावली, पृ० २७ पद, सं० ६६
 २. अकबरी दरवार के हिंदी कवि, सरग्रूपसाद अग्रवाल, पृ० ४५२, पद सं० १०
 ३. सूरसागर, (भाग २), दशम स्कंध, पृ० १५७७, पद सं० ४५६८
 ४. अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल मोतिल, पृ० २०४, पद सं० १०१
 ५. वही, पृ० १११, पद सं० ३२
 ६. वही, पृ० २२६, पद सं० २
 ७. वही, पृ० ३२१, पद सं० १६
 ८. वही, पृ० २७८, पद सं० ११
 ९. वही, पृ० २५७, पद सं० ५४

करत कलेऊ मोहन लाल ।

माधन, मिथी, दूध मलाई, फल येवा परम रसाल ॥' (छोतस्वामी)
राधे रूप अद्भुत रीति ।

सहज जे प्रतिकूल नो तन, रहे छोंडि अनोति ॥' (गदाधर भट्ट)

भूलत जुग कमनीय किसोर सखी चहुँ ओर भुलावत डोल ।

ऊँची ध्वनि सुन चक्रित होत मन सब मिल गावत राम हिडोल ॥'
(सूरदास मदनमोहन)

मधुरित वृंदावन आनद न चोर ।

राजत नागरो नव कुशल किनोर ॥' (हितहरिवंश)

एष तेरो री, मोपैं बरग्यो भ जाइ ।

रोम रोम रसना पावों, सौ गार्ज तेरो गुन अघाइ ॥' (व्यास जी)

राजत रास रसिक रस रासे ।

आस पास जुवती मुख मडल निसि फूले कमला से ॥' (बिहारिनदास)

अतरवसी री मेरें ।

प्रीति पमं ब्यास पीव को लागि रही हियरें ॥' (परशुराम)

छाडा मग व जमणा का सीर ।

बा जमणा का निरमड पाणी सीतड होया सरीर ॥' (मीरा)

प्रात समय घर घरतें देखन को आई मोकुल की नारी ।

अपनी किसम जगाय यसोवा आनद भगतकारी ॥' (भासकरण)

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त ताल और उनकी समीक्षा

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य के अधिकांश पदा के ऊपर तालों का उल्लेख नहीं मिलता । सूर, कृष्णदास, नंददास तथा छोतस्वामी के कुछ पदों के ऊपर अवश्य कुछ तालों का उल्लेख हुआ है । इन कवियों के पदों की तालानुसार सकृप निम्नलिखित प्रकार से है -

- १ अष्टछाप-परिचय, प्रभुदयाल भीतल, पृ० २६४, पद स० २
- २ मोहिनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की, प्रकाशक कृष्णदास, पृ० २६
- ३ अरवरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अप्पवाल, पृ० ४५०, पद स० १२
- ४ चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति स० ३८।२१५, प्रयाग-संग्रहालय, पद स० २७
- ५ भक्त कवि व्यास जी, वामुदेव गोस्वामी, व्यास वाणी, पृ० ३०२, पद स० ४२४
- ६ पद-संग्रह, प्रति स० ३०।१२६६, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पृ० १४८, पद स० २२
- ७ रामसागर, परशुराम ६८०।४६२, का० ना० प्र० स०, पद स० १३
- ८ मीरा-स्मृति-ग्रंथ, मीरा-वदावली, पृ० २, पद स० ७
- ९ अरवरी दरबार के हिंदी कवि, सरयूप्रसाद अप्पवाल, पृ० ४११, पद स० ८

सूरदासकृत सूरसागर में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या
तिलाला	५

डा० दीनदयालु गुप्त के कृष्णदास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या	ताल	पदसंख्या
रूपक	५	जतिताल	१२
चर्चरी	३	एकताल	११
पटताल	७	इकताल	
			कुलपद ३८

डा० दीनदयालु गुप्त के नंददास के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या	ताल	पदसंख्या
चौताल	१	इकताल	१
चंपक	२	कुलपद ४	

डा० दीनदयालु गुप्त के द्योतस्वामी के हस्तलिखित पद-संग्रह में प्रयुक्त ताल

ताल	पदसंख्या
चर्चरी	२

तालों की मात्राओं, गति और उनके विभाजन के रूप में विभिन्नता होती है जिसके फलस्वरूप प्रत्येक ताल की गति, चलन तथा लय में अन्तर रहता है अतः एक विशिष्ट पद को इच्छानुसार प्रत्येक ताल में बद्ध नहीं किया जा सकता बल्कि जिस पद की जो गति, लय और चाल होती है उसी से साम्य रखने वाली ताल में ही उस पद का गायन संभव है ।

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पदों के ऊपर जिन तालों का उल्लेख हुआ है वे प्रायः समीक्षा करने पर खरे उतरते हैं अर्थात् पदों के ऊपर लिखित तालों में ही वे पद सुविधापूर्वक, सुगमता से बिना अधिक खींचतान किये गाये जा सकते हैं । उदाहरणस्वरूप कृष्णभक्तिकालीन कवियों के तालबद्ध रूप में कतिपय पद दृष्टव्य होंगे जिससे यह स्पष्ट प्रकट हो जायेगा कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्रयुक्त पद के ऊपर जिस ताल का उल्लेख किया गया है वह पद उसी ताल में गाया जा सकता है ।

तिलाला

हमारे प्रभु, ओगुन चित न धरो ।

समदरसी हैं नाम तुम्हारी, सोई पार करो ॥

इक लोहा पूजा में राखत, इक घर अधिक परी ।
 सो दुबिधा पारस नाँह जानत, कचन करत खरी ॥
 इक नदिया इक नार कहावत, भँलौ नीर भरौ ।
 जब मिलि गए तब एक बरन हूँ, गगा नाम परी ॥
 तन माया ज्यो ब्रह्म कहावत, भूर ॥ मिलि बिगरी ,
 कं इनको निरधार कोनिये, कं प्रन जात टरी ॥' (सूरदास)

त्रिताल में १६ मात्राएँ होती हैं जो चार खराबर भागों में विभाजित होती है, पहली, पाँचवी और तेरहवी मात्राओं पर ताली तथा नवीं मात्रा पर खाली होती है। ताल लिपि इस प्रकार है -

त्रिताल

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
ठंका	घा	बिन्	घिन्	धा	घा	बिन्	घिन्	धा	घा	बिन्	तिन्	ता	ता	घिन्	घिन्	धा
ताल	×				२				०				३			

पद "हमारे प्रभु श्रीगुन" की तालबद्ध रचना

स्थायी

					ह	मा	रे	प्र	भु	५	जी	गु	न		
वि	त	न	ध	रौ	५	५	ह	मा	रे	प्र	भु	५	जी	गु	न
३				×				२							

अंतरा १ला

म	म	द	र	सी	५	है	५	ना	५	म	तु	म्हा	५	री	५
०				३				×				३			
हो	५	है	५	पा	५	र	क	री	५	५	५	५	५	५	५
०				३				×				२			
इ	क	लो	५	हा	५	पू	५	जा	५	में	५	रा	५	ख	त
०				३				×				२			
इ	क	घ	र	ब	घि	क	प	री	५	५	ह	मा	रे	प्र	भु
०				३				×				२			
५	जी	गु	न	चि	त	न	ध	री							
०				३				×							

अंतरा २ रा

सो ऽ दु वि	धा ऽ पा ऽ	र स न हि	जाऽ ऽ न त
०	३	×	२
कं ऽ च न	क र त ख	री ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
०	३	×	२
इ क न दि	या ऽ इ क	ना ऽ र क	हा ऽ व त
०	३	×	२
मै ऽ लो ऽ	नी ऽ र भ	री ऽ ऽ ह	मा रे प्र भु
०	३	×	२
ऽ औ गु न	न्नि त न घ	री	
०	२	×	

अंतरा ३ रा

त न मा ऽ	या ऽ ज्यौ ऽ	ब्र ऽ ह्य क	हाऽ ऽ व त
०	३	×	२
ऽ सू र सु	मि लि वि ग	री ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ ऽ
०	३	×	२
कै ऽ इ न	कौ ऽ नि र	घा ऽ र की	ऽ जि यै ऽ
०	३	×	२
कै ऽ प्र न	जा ऽ त ट	री ऽ ऽ ह	मा रे प्र भु
०	३	×	२
ऽ औ गु न	चि त न घ	री	
०	३	×	

रूपक ताल

कही न परति तेरे बदन की ओप ।

भलकनि नव मोतिनहि लजावत निरखत ससि सोभा भई लोप ।

पलक न लागत चाहत पिय तन उन्नत भौंह मानो घटा टोप ।

चलल कटाछ कुसुम सर तानति फरकत अघर कछु प्रेम प्रकोप ॥

प्रात समे आए स्याम मनोहर तोहि लड़ावत अपनी चोप ।

कृष्णदास प्रभु गोवरघन घन तू नागरी बे नागर गोप ॥' (कृष्णदास)

ताल रूपक में ७ मात्रायें होती हैं जो तीन भागों में विभक्त होती हैं । पहले भाग में ३ मात्रायें तथा दूसरे एवं तीसरे भाग में दो दो मात्रायें होती हैं । ताल लिपि इस प्रकार है -

ताल रूपक

१	२	३		४	५	६	७
ती	ती	ना		धी	ना	धी	ना
×				२		३	

पद— 'कहि न परति तेरे बदन की ओप' की ताल बद्ध रचना

स्थायी

प	२	ति		ते	५		रे	५		ब	६	न		क	हि		ना	५
×				२			३			×				२			३	
ओ	५	प		क	हि		ना	५		प	२	ति		की	५		५	५
×				२			३			×				२			२	

अंतरा पहला

न	ब	मो		ति	म		हि	ल		जा	ब	ति		ऊ	ल		क	नि
×				२			३			×				२			३	
स	सि	सो		भा	५		म	ई		लो	५	प		नि	२		ख	त
×				२			३			×				२			३	

अंतरा दूसरा

ला	ग	त		पा	५		ह	त		पिय	त	न		प	ल		क	न
×				२			३			×				२			३	
ओ	५	ह		भा	नो		घ	टा		टो	५	प		उ	५		झ	त
×				२			३			×				२			३	

इकताल

तेरे चपल भेन जुग खजन लागत नीके ।

ताप हरन अति विदित बिस्व में देखत शतदल लागत नीके ॥

स्याम सेत राते अनियारे गिरिधर कुमार सुख जीके ।

मुनि कृष्णदास मुरति कोतिक बस प्यारी दुलराए अपने पीके ॥^१

इकताल में १२ मात्राएँ होती हैं जो ६ बराबर भागों में विभाजित होती हैं । पहली, पाँचवी, नवी और ग्यारहवी पर ताली तथा तीसरी और सातवी पर छाली होती है । ताल लिपि इस प्रकार है —

इकताल

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
बोल	धीन्	धीन्	धागे	तिरकिट	तू	ना	क	त्ता	धागे	तिरकिट	धी	ना
ताल	×		०		२		०		३		४	

पद-‘तिरे चपल नैन जुग खंजन’ की ताल वद्ध रचना

स्थाई

ते	रे	च	प	ल	नै	५	न	जु	ग	खं५	५
×		०		२		०		३		४	५
ज	न	ला	५	ग	त	नी	५	के	५	५	५
×		०		२		०		३		४	

अंतरा-१

ता	५	प	ह	र	न	अ	ति	वि	दि	त	५
×		०		२		०		३		४	
वि	५	स्व	में	५	५	दे५	५	ख	त	श	त
×		०		२		०		३		४	
इ	ल	ला	५	ग५	त	नी	५	५	के	५	५
✓		०		२		०		३		४	

इकताल

खेलत रास रसिक रस नागर ।

मंडित नव नागरी निकर-वर परम रूप कौ आगर ॥

विकच वदन वनिता वृंद अतिसै अमल सरद सी राजत ।

एका सुभग सरोवर में जैसे फूले कमल विराजत ॥

नव किसोर सुंदर सांवर अंग वलित ललित ब्रजवाला ।

मानों कंचन खचित नील मनि मंजुल पहिरी माला ॥

या छवि की उपमा कहिये को ऐसी कौन पढ्यो है ।

‘नंददास’ प्रभु को कौतुक लखि कामहि काम बढ़्यो है ॥’

(नंददास)

पद—'छेत्तत रास रसिक रस नागर' की ताल बद्ध रचना

स्याई

से	५	५	स	५	त	रा	५	५	छ	५	र
×		॥		२		०		३		४	
सि	५	क	र	५	स	ना	५	५	ग	५	र
×		०		२		०		३		४	

अंतरा पहला

म	५	५	डि	५	त	न	व	५	ना	५	ग
×		०		२		०		३		४	
री	५	नि	क	२	५	व	५	२	प	२	म
×		०		२		०		३		४	
रू	५	प	बी	५	५	आ	५	५	ग	५	र
×		०		२		०		३		४	

ताल चौताल

प्रातःकाल मदलाल पाग बनावत बाल दिलावत दर्पन रही सति ।

सुंदर करन में मज्जु मुकुट की छवि रही कबि,

मानौ बिबि कमलन गहि आग्यौ सति ॥

बीच बीच चित के जोर मोर चढ़वा दिये,

ता पर रतन पैघ बाधत है कति ।

नददास-ललितारिक ओट भये अवलोकत,

अतुलित छवि रही कबि फूस डारि होति ॥^१

चौताल में १२ मात्राएँ होती हैं जो ६ भागों में विभाजित होती हैं। यह पञ्चावज पर बजाई जाती है और केवल ध्रुपद अथवा धमार गायन के साथ बजाई जाती है। ताल लिपि इस प्रकार है—

स्याई

मात्रा	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
बोल	घा	घा	दिन्	ता	किट	घा	दिन्	ता	किट	तक	गदि	गन
ताल	×		०		२		०		३		४	

१ हस्तलिखित पद-संग्रह, नददास, डा० दीनदयालु मुन्त, पृ० ५१

पद-‘प्रातःकाल नंदलाल पाग बनावत’ की ताल बद्ध रचना

स्याई

प्रा	५	त	का	५	ल	नं	५	द	ला	५	ल
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
पा	ग	व	ना	व	त	वा	ला	दि	खा	व	त
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
द	र	५	प	५	न	र	हो	५	ल	५	सि
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४

अंतरा

सु	५	५	न्द	५	र	क	र	न	में	५	५
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
मं	५	५	जु	५	५	मु	कु	र	की	५	५
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
छ	वि	र	ही	५	५	फ	वि	मा	५	नौ	५
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
वि	५	वि	५	क	म	ल	५	न	ग	५	हि
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४
आ	५	५	न्यौ	५	५	५	५	५	५	स	सि
×	०	०	२	०	०	३	४	४	४	४	४

कृष्णभक्तिकालीन कवियों की गायन-प्रणाली

८४ वैष्णवों की वार्ता से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के द्वारा ह्याल की गायकी हेय तथा निम्न कोटि की मानी जाती थी ।^१ अतः प्रश्न उठता है कि इन कवियों को कौन सी गायन शैली मान्य थी और इन्होंने अपने पदों में किस प्रकार की गायकी को अपनाया था ?

ध्रुवपद —कृष्णभक्तिकालीन कवियों के समय में ध्रुवपद की गायकी का प्रचलन हो गया था ।^२ “ध्रुवपद का अर्थ है ध्रुव, अर्थात् निश्चित पद । इसके निश्चित बँधे हुए पद

—१. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ के प्रथम अध्याय के अन्तर्गत कृष्णदास के संगीत-ज्ञान का परिचय ।

२. “राजा मानसिंह ग्वालियर का शासक था और उसका संगीत-शास्त्र विषयक ज्ञान

होते हैं। इसके चार अवयव होने हैं। स्थायी, अन्तरा, संचारी और आमोग। कुछ ध्रुवपद ऐसे भी मिलते हैं जिन में स्थायी और अन्तरा केवल दो ही अवयव होते हैं। ध्रुवपद प्रबन्ध का रूपान्तर मानसूय पड़ता है। आजकल के गवये इसको ध्रुवपद कहते हैं। यह अधिकतर चौताल, मूलफाकताल, सपा, गजताल, तीव्रा, ब्रह्मा, रत्न इत्यादि तालों में गाया जाता है। ध्रुवपद गाने के लिए अच्छा दम चाहिये और आवाज में बड़ी कस चाहिए। ध्रुवपद में तानो, मुर्की इत्यादि नहीं प्रयोग करते। इस में राग की शुद्धता बहुत ही सुरक्षित रहती है। इसमें वीर, शृंगार और दान रस की प्रधानता रहती है। मध्यकाल में ध्रुवपद के गानेवाले 'कन्धावन्न कहलाने थे।'"

तथा कीर्ति अनुपम है। कहते हैं कि सबसे पहले ध्रुवपद का आविष्कार राजा मानसिंह ने किया था।" मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, राग-रूपण, फकीरल्ला, पृ० ५८

"मैं चाहता हूँ कि ग्वालियर के संगीत सम्प्रदाय पर मैं कुछ विस्तृत और स्पष्ट विवरण आपके सामने प्रस्तुत करूँ। यह सम्प्रदाय अकबर के सिंहासनाखंड होने के पहले ही एक महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण कर चुका था। इसके अग्रणी स्वयं ग्वालियर के राजा मानसिंह थे। ऐसा माना जाता है कि वे ही वर्तमान ध्रुवपद दांती के प्रवर्तक हैं।" उत्तर भारतीय संगीत का सक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० २३

"ध्रुवपद का गायन जब से प्रारम्भ हुआ यह आज ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता। फिर भी वह गये पाँच सौ वर्षों से उत्तर की ओर लोकप्रिय है ऐसा कहने के लिए ऐतिहासिक आधार है। अकबर के दरबार में जो प्रसिद्ध गायक होते थे वे सारे ध्रुवपदिये अर्थात् ध्रुवपद गाने वाले ही होते थे।" हिंदुस्तानी-संगीत-पद्धति, कमिक पुस्तक मालिका चौथी पुस्तक, भातखंडे, पृ० ४५

"संगीत रत्नाकर के समय में प्रबन्ध, वस्तु, रूपक इत्यादि गान गाए जाते थे। प्रबन्ध के निम्नलिखित अवयव होते थे—उदग्रह, मेलापक, ध्रुव, अन्तरा और आमोग। जयदेव के गीतगोविंद के गान प्रबन्ध में ही हैं। परन्तु जयदेव के प्रबन्ध में दो ही अवयव मिलते हैं—ध्रुव और आमोग। कालांतर में प्रबन्ध की गायकी विस्तृत उठ गई। आजकल उसका कोई उदाहरण नहीं मिलता। उसके स्थान में १५ वीं शताब्दी से ध्रुवपद की गायकी प्रचलित हुई।

ग्वालियर के राजा मानसिंह तोमर (१४८६-१५२६ ई०) ने ध्रुवपद की गायकी का उत्थान कर उसे बहुत प्रोत्साहित किया। कुछ विद्वानों का मत है कि ध्रुवपद की गायकी का इन्होंने आविष्कार किया। - ---- "विक्रम-स्मृति-प्रबन्ध, भारतीय संगीत का विकास, श्री जयदेवसिंह, पृ० ७८५, तथा ६६१

१ वही, पृ० ७८५

‘अनूप संगीत रत्नाकर’ के रचयिता भाव भट्ट ने ध्रुवपद की परिभाषा निम्नलिखित प्रकार से दी है -

अथ ध्रुवपद लक्षणम्

गोर्वाणमध्यदेशीय भाषासाहित्यराजितम् ।

द्विचतुर्वक्ष्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥ १६५ ॥

शृंगाररसभावाद्यं रागालापपदात्मकम् ।

पादांतानुप्रासयुक्तं पादांतयमकं च वा ॥ १६६ ॥

प्रतिपादं यत्रवद्धमेवं पादचतुष्टयम् ।

उद्ग्राहध्रुवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥ १६७ ॥

फ़कीरुल्ला ने राग-दर्पण में ध्रुवपद की व्याख्या करते हुए कहा है - “इस में चार पंक्तियाँ होती हैं और सारे रसों में बाँधा जाता है। नायक मधू, नायक बख्शू और ‘सिंह’ जैसा नाद करने वाला महमूद तथा नायक कर्ण ने ध्रुपद को इस प्रकार गाया कि इसके सामने पुराने गीत फ़ीके पड़ गए। इसके दो कारण थे। पहला यह कि ध्रुवपद देशी भाषा में देशवारी गीत था तथा मार्गी में संस्कृत थी। इस लिए मार्गी पीछे हट गया और ध्रुवपद आगे बढ़ गया। दूसरा कारण यह था कि मार्गी एक शुद्ध राग था और ध्रुवपद में सब रागों का थोड़ा थोड़ा लिया गया है।”

भातखंडे संगीत-शास्त्र में कहा गया है - “ध्रुवपद के बहुधा चार भाग होते हैं जिन्हें गायक तुक कहते हैं। इन भागों के नाम अस्थायी, अंतरा, संचारी तथा आभोग हैं। राग में विशेष महत्व का भाग अस्थायी अंतरा है। अंतिम भाग को आभोग कहते हैं। अस्थायी तथा आभोग के बीच में अंतरा आता है। संचारी में इन तीनों भागों में आये स्वरों का मिश्रण होता है। इन चारों भागों में से प्रत्येक भाग में कितने चरण रखे जायें यह गायक की इच्छा पर निर्भर है। वैसे तो प्रत्येक भाग में नियमानुसार चार चरण होते हैं परंतु आगे चल कर यह नियम उपेक्षित होता गया। प्राचीन ध्रुपदों में शब्द अत्यधिक होते थे। उन्हें याद रखने में गायकों को असुविधा होने लगी फलतः ध्रुवपद संक्षिप्त की जाने लगी। अनेक बार-तुम्हें ध्रुवपद में अस्थायी तथा अंतरा ये दो ही भाग दृष्टिगोचर होंगे। ध्रुपद के साथ जो बाद्य बजाया जाता है उसे पखावज कहते हैं। ध्रुपद अधिकतर चौताल, मूलफाक, झंपा आदि, तीवरा इत्यादि तालों में गाये जाते हैं।”

अष्टछाप के कवि नंददास का एक पद मिलता है जिसके ऊपर ‘ध्रुवपद’ शब्द लिखा है और जो ध्रुवपद की गायकी में गाया जा सकता है -

१. उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास, भातखंडे, पृ० २३

२. मानसिंह और मानकुतूहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, पृ० ६०-६१

३. भातखंडे संगीत-शास्त्र, (प्रथम भाग), श्री विष्णुनारायण भातखंडे, प्रकाशक संगीत कार्यालय हायरस, पृ० ५२

(ध्रुव-पद)

अनत रति मान आए हो जू मेरे ग्रह, अरसीले नैन, बैन तोतरात,
अजन अघर घरे, पीक-सीक सोहै आदी, बाहें को सजात भूँठी सौह सात ।
पँचहूँ सँवारत, पं पेचहूँ न आवत, एते पं तिरछी-भौह करि चिनं गात,
'नवदास' प्रभु जो हिय में बसत प्यारी, ताही में भूलि नाम बाहो को निकसि जात ।^१

इस पद के अनिरिक्त नवदास तथा अन्य कृष्णमक्विकालीन कवियों के कुछ ऐसे पद प्राप्त होने हैं जिनके ऊपर यद्यपि 'ध्रुवपद' शब्द का उल्लेख नहीं किया गया है किन्तु वे ध्रुवपद की गायकी में गाये जा सकते हैं । उदाहरणस्वरूप इन कवियों के कुछ पद वृष्टम्ब होगे जो ध्रुवपद की गायकी में गाए जा सकते हैं -

भले जू भलें आए, मो मन माए, प्यारे, रतिके बिहूँ कुराए ,
सरबस बँ आए, अजन सीक साए, अघरन रँग लाए कहाँ जाइ ठगाए ।
हौं ही जानत, और नाहि पहिचानत, घर छोरि बतियाँ बनाइ तुम साए ,
'नवदास' प्रभु तुम बहु नाइक, हम गँवारि, तुम चतुर कहाए ॥^२

गोकुल की पनिहारी, पनिवाई भरन को बाली, बडे-बडे ननि तामें क्षुभि रह्यो बजरा ,
पहिरें कसूमी-सारी अँग-अँग छबि भारी, गोरी गोरी बाहुन में मोतिन के गजरा ।
सलौ सग लिये जात हँसि हँसि के करत बात, सनहूँ की सुधि भूली सीत घरं गगरी ।
'नवदास' बलिहारी बीच मिलं गिरिघारी, नैननि की सैननि में भूलि गई डगरी ॥^३
(नवदास)

आलस उनीछों ना आवन घूमत मूदे अति नीके लागत अरुन बरन ।
जानति हों सुदर स्थाय रजनी के चारिघाम नेकहु न पाये मानों पलक परन ।
अघरनि रग रेख उरहि बित्र बिसेप सिधिल अग डगमगति चरन ।
चतुर्भुज प्रभु कहा बसन पलटि आए साबीए कहो गिरिराज घरन ॥^४ (चतुर्भुजदास)
आमू लाल अतिरामें बँडेज निकमि छाजें सुधि न कहूँ री गात प्यारी प्रेम भगना ।
सटपटी पाग सिर सिधिल बिहुर धार उपटत उर हार प्यारी कठ लगना ॥
आलस अरुन अति खरेई वितोचन भरि भरि आवत पिय सी अनुरगना ।
'गोविंद' प्रभु पिय जानि सिरोमनि मुरति रग रस भोर लों जँगना ॥^५ (गोविंदस्वामी)

१ हस्तलिखित पद-सग्रह नवदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० १३

२ वही, पद स० १४

३ वही, पद स० २०

४ वही, चतुर्भुजदास, पद स० १५

५ गोविंदस्वामी, काकरौली, पृ० १२२, पद स० २७२

राधिका रवन गिरिवरधरन गोपीनाथ मदनमोहन कृष्ण नटवर बिहारी ।
 रास क्रीड़ा रसिक ब्रज जुवती प्रानपति सकल दुख हरन गोगणनचारी ॥
 सुखकरन जगत करन नंदनंदन नवल गोपपति नारि वल्लभ मुरारी ।
 छीतस्वामी सकल जीव उधरन हित प्रकट वल्लभ सदन दनुजहारी ॥^१ (छीतस्वामी)

आइ हूं अकेली आज सांझी के कुसुम लेन भलो मिल गयो तू मोपें जात घर गाय ले ।
 वरखत घनघोर मेह तामें कछू नहिं सूझत चुन्दरी चटक रंग नीरतें वचाय ले ॥
 चपला चमक अचक चोधीं ते करत हो अरे वीर मोह अंग संग क्यों न लगाय ले ।
 सूरदास मदनमोहन तुम कहावत सुजान छोड़ मान तज सयान कामरी उड़ाय ले ॥^२
 (सूरदास मदनमोहन)

जोई जोई प्यारो करै सोई मोहि भावे भावे मोहि जोई सोई सोई करै प्यारे ।
 मोको तो भावती ठौर प्यारे के नैनन में, प्यारो भयो चाहै मेरे नैननि के तारे ॥
 मेरे तो मन तन प्राण हूँ मैं प्रीतम प्रिय अपने कोटिक प्राण प्रीतम मोत्तों हारे ।
 जं श्री हितहरिवंस हंस हंसिनी सावल गौर कहो कौन करे जल तरंगनि न्यारे ॥^३
 (हितहरिवंश)

निसि अँधियारी दामिनि कौँघति, राधिका प्यारी विनु कसँ रहैं बृन्दावन ।
 घुमरि घुमरि घन-धुनि सुनि दादुर, मोर, पपीहा सुघर मलार सुनावन ॥
 उनमद मदन महीपति दलसज, विरही कौ बल धीर ह्लावन ।
 कोटिक कहि-कहि मैं समुझाई 'व्यास' स्वामिनी मान भ श्रीजं सुनि स्वावन ॥^४
 (व्यास जी)

राधे चलि री हरि बोलत कोकिल। अलापत सुरदेत पंछी राग बन्यों ।
 जहां मोर काछ वांधे नृत्य करत मेघ पखावज वजावत बंधान गन्यों ॥
 प्रकृति की कोऊ नाही यातें श्रुति के उनमान गहि हों आई मैं जन्यों ।
 श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुंज विहारी की अटपटी ओरे कहत कछु औरें बन्यों ॥^५
 (हरिदास)

नीकं द्रुम फूले फूल श्रुभग कालिंद्री कूल ईन्द्र धनुष राजें स्याम घटानि में ।
 नीकं गृह लता कुंज नोकी आली अलि गुंज नोकी राग रंग रह्यो पिकनि की रटनि में ॥
 नोकी गति मंद मंद विहारी आनंद कंद नोकी भेद बन्यों अरुन पीतपटनि में ।
 श्री वीठल विपुल रंग ललिता के फूल अंग मिले ले देखोंगी नैननि की विधि छटनि में ॥^६
 (विठ्ठलविपुल)

-
१. हस्तलिखित पद-संग्रह, छीतस्वामी, डा० दीनदयालु गुप्त, पद सं० १०
 २. अकवरी दरवार के हिंदी कवि, डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, पृ० ४४८, पद सं० ४
 ३. हित चौरासी, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५, प्रयाग संग्रहालय, पद सं० १
 ४. व्यास-वाणी, वासुदेव गोस्वामी, पृ० २७५, पद सं० ६६६
 ५. पद-संग्रह, प्रति सं० ३७।१२६६, नागरी प्रचारिणी सभा काशी, पद सं० १४
 ६. पद-संग्रह, प्रति सं० १६२०।३१७०, हिंदी-संग्रहालय प्रयाग, पृ० ४२, पद सं० २८

दूमेरे गगन गरजत घन मद मद बरसत धृन्दावन सघन सरस पावस रितु मुहाई ।
 चातक पिक मोर मुदित नाखत गावत भरे निरखि दपति सब सपति सुखदाई ॥
 तँसोयँ सरस सरदनिसि आई तँसोयँ निजुज कुसुमनि छाई तँसोयँ ललनालाल लडाई
 कठलपटाई ।

श्री बिहारनिदासि गाई मूढ ओढनी उठाइ रहे अग भीजि भिलि मतार गाई ॥^१

(बिहारनिदास)

जैसा कि पूर्वं दिखाया जा चुका है कृष्णभक्तिकालीन कवियों ने अपने पदों में 'ध्रुवपद' शब्द का उल्लेख किया है ।^२

ध्रुपद गायन के साथ भृङ्ग अथवा पन्नाबज की संगत की जाती है ।^३ वार्तानाहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवियों के गान के साथ भृङ्ग बजाया जाता था ।

इन उपर्युक्त कारणों तथा आधारों से यह सकेन मिलता है कि कृष्णभक्ति-कालीन कवियों को ध्रुवपद की गायकी का पूर्ण ज्ञान था और सम्भवतः वे अपने कुछ पदों को ध्रुवपद की गायकी में अवश्य गाने रहे होंगे ।

धमार-कृष्णभक्तिकालीन कवियों में धमार-गायन का विशेष चलन था । बातों साहित्य में निम्नलिखित दो प्रसंग दिए हैं —

"और फागन के दिन होते । तेन भोग सराय कँ गुसाई जी बीडी अरुगावत होते । तब गोविंदम्बामी धमार गायन हने । सो धमार-श्री गोवरधन राय ताला — ये धमार पूरी

१ पद-संग्रह, प्रति स० ३७१।२६६, काशी नगरी प्रचारिणी सभा, पत्र स० १३१,
 पद स० २

२ देखिए प्रस्तुत ग्रन्थ के चतुर्थ अध्याय के अन्तर्गत 'गायन के प्रकारों का उल्लेख' ।

३ भातखंडे संगीत-शास्त्र, प्रथम भाग, श्री विष्णुनारायण भातखंडे, पृ० ५२

४ "होरी-होरी को धमार ताल में गाते हैं । इसको ध्रुवपद के बजावन्त ही गाते हैं । इसकी कविता में अधिकतर कृष्ण और गोपियों की सीला का वर्णन रहता है । धमार ताल में होने के कारण कभी-कभी लोग इसे केवल धमार ही कहते हैं । गायक इसे पहिले बिलम्बित तय में गाते हैं फिर द्विगुण, त्रिगुण, चोगुण तय में गाते हैं । इसमें भी तानें नहीं लेते ।

परम्परा से होरी को धमार ताल ही में गाते चले आये हैं और गायकी की परिभाषा में होरी है यही समझा भी जाता है परंतु आजकल जिस किसी कविता में होरी का वर्णन होता है चाहे वह किसी भी ताल में हो 'होरी' कह बंटते हैं ।"
 विक्रम-स्मृति-ग्रन्थ, श्री जयदेवसिंह, पृ० ७८५

करे बिना गोविंदस्वामी चुप कर रहै । जब श्री गोसांई जी ने आज्ञा करी गोविंददास धमार पूरी करी । तब गोविंदस्वामी ने कही महाराज धमार तो भाज गई है । वे तो घर में जाय घुसे । खेल तो बंद भयो अब कहा गावूं । ये सुन के श्री गुसांई जी चुप कर रहे । पाछे बैठक में पधारे । जब एक तुक आपने बनाय के गोविंदस्वामी के नाम की वा धमार में धरी वा दिन सूं गोविंदस्वामी की धमार लोक में साढ़े बारह कही जाय है ।”

तथा — “एक दिन राजा आसकरण न्हायवे जाते हते । सो श्री ठाकुर जी ने मुरली बजाई । सो राजा आसकरन जी सुन के श्री ठाकुर जी की आडी दीड गये । उहां श्री ठाकुर जी ठाडे हैं और अलौकिक सब लीला है और सब ब्रजभक्त आवैं हैं और होरी को खेल होवे हैं ऐसे दर्शन राजा आसकरण जी कुं भये । तब राजा आसकरन जी देहदशा भूल गये और दर्शन करके धमार गायवे लगे । सो धमार —

यो गोगुल के चौहटे रंगराची ग्वाल ।

मोहन खेले फाग नैन सलीने री रंगराची ग्वाल ॥

ये धमार में जैसे दर्शन करत गये तैसे गाते गये । ऐसे तीन दिन मूधी गायो करे और कुछ सुध न रही ।”

इन प्रसंगों से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि धमार गाते थे और गोविंदस्वामी की धमार विशेष विख्यात थी । कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ‘धमार’ शब्द का उल्लेख भी हुआ है ।

ताल की कसौटी पर भी कृष्णभक्तिकालीन कवियों के धमार संबंधी अधिकांश पद खरे उतरते हैं । उदाहरण स्वरूप ऊपर के प्रसंग में दी गई राजा आसकरण की धमार दृष्टव्य होगी जिसका गायन धमार ताल में किया जा सकता है ।

ताल धमार में १४ मात्राएँ होती हैं जो चार भागों में इस प्रकार विभक्त होती हैं कि पहले भाग में ५ मात्राएँ, दूसरे में २, तीसरे में ३ और चौथे में ४ मात्राएँ होती हैं । ताल लिपि इस प्रकार है —

ताल धमार

मात्रायेँ १	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	
बोल	क	धि	ट	धि	ट	वा	उ	ग	ति	ट	ति	ट	ता	उ
ताल	×				२			०			३			

१. २५२ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ८

२. वही, पृ० १७२

३. देखिए प्रस्तुत ग्रंथ के चतुर्थ अध्याय के अन्तर्गत ‘गायन के प्रकारों का उल्लेख’ ।

पद - "या गोकुल के

" की ताल बद्ध रचना -

स्थायी

या	५	गो	५	५	कु	न	ने	५	५	चो	ह	हे	५
×					२		०		१	३			
५	२	ग	५	५	रा	५	चो	५	५	ग्वा	५	५	ल
×					२		०			३			

अंतरा

मो	५	ह	न	५	खे	५	ले	फा	५	ग	नै	५	न
×					२		०			३			
स	लो	५	ने	५	२	५	ग	रा	५	चो	ग्वा	५	ल
×					२		०			३			

किंतु यहाँ यह उल्लेखनीय है कि कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में प्राप्त होली से सम्बद्ध सभी पदों का घमार ताल में गायन सम्भव नहीं है। उदाहरणस्वरूप नन्ददास का निम्नलिखित पद देखिये -

राग सलित

कुज-कुटीर, मिलि जमुना तीर, भेलत होरी रस भरे बीर ।
 एक ओर बल-भीर धीर हरि, एक ओर जुबतिन की भीर ।
 केकी, कीर, कल गुम गभीर पिक, टफ, मृदग, घुमि करि मंजीर ।
 पग मजीर कर लं अबीर, केसर के तीर, छिरकत हं चीर ।
 झूँ गये अघीर, रति पय के तीर, जानक-समीर परसत सरीर,
 'नन्ददास' प्रभु पहिरि हीर - नग मिटत पोर गहि मुख कों सीर ।'

प्रस्तुत पद होली के रूप में निम्नलिखित प्रकार से रूपक ताल में गेय है ।

ताल रूपक में सान मात्राएँ होती हैं जो तीन भागों में विभक्त होती हैं। पहले भाग में ३ मात्राएँ, दूसरी में २ और तीसरी में भी २ मात्राएँ होती हैं। ताल लिपि इस प्रकार है -

ताल रूपक

मात्राएँ	१	२	३	४	५	६	७
बोल	ती	ती	ना	घी	ना	घी	ना
ताल	×			२		३	

पद - 'कुंज - कुटीर, मिलि जमुना तीर.....' की ताल-वद्ध रचना -

स्थायी

कुं	S	ज	कु	टी	S	र	मि	लि	जमु	ना	ती	S	र
२		३		×			२		३		×		
खे	S	ल	त	हो	S	री	र	स	भ	रे	वी	S	र
२		३		×			२		३		×		

अंतरा १

ए	क	ओ	र	व	S	ल	भी	र	धी	र	ह	S	रि
२		३		×			२		३		×		
ए	क	ओ	र	जु	व	ति	न	S	की	S	भी	S	र
२		३		×			२		३		×		

अंतरा २

के	S	की	S	की	S	र	क	ल	गु	न	गं	भी	र
२		३		×			२		३		×		
पि	क	ढ	फ	मृ	दं	ग	वु	नि	करि	मं	जी	S	र
२		३		×			२		३		×		
प	ग	मं	S	जी	S	र	क	र	ले	अ	वी	S	र
२		३		×			२		३		×		
के	स	र	के	ती	S	र	छि	र	कत	है	ची	S	र
२		३		×			२		३		×		

भजन कीर्तन

कृष्णभक्तिकालीन साहित्य में ऐसे पदों का बाहुल्य है जो भजन और कीर्तन^१ पद्धति में गाये जा सकते हैं। “भगवान् के नाम, गुण, माहात्म्य, लीला, धाम तथा भगवद्भक्ति के यज्ञ का, प्रेम और श्रद्धा के साथ कथन, स्तुति, उच्चस्वर से पाठ तथा गान, ‘कीर्तन’ कहलाता है।.....कीर्तन के अन्तर्गत भगवान् के गुण, लीला तथा नाम का कथन अनियमित स्वर से नहीं होता वरन् वह गान कला के सहारे पर होता है।”^२ भजन, कीर्तन

१. “भारतीय संगीत के इतिहास में भजन गायन प्राचीन माना जाता है। भिन्न-भिन्न प्रांतों में इसे भिन्न-भिन्न प्रकार से गाते हैं। भिन्न-भिन्न प्रांतों के लोग भजन को ही कीर्तन, हरिकथा, कालक्षेप, आभंग और नगर कीर्तन कहते हैं।” भजन संगीत, (पहला भाग), श्री पद वन्दोपाध्याय, पृ० २०

२. अष्टछाप और वल्लभ सम्प्रदाय, (भाग २), डा० दीनदयालु गुप्त, पृ० ५६२-६३

मे एक ही इष्ट की आगवना करने वाले जन कुछ वाद्ययन्त्रों यथा—करताल, भाङ्ग, मृदंग, मञ्जीरे, एकतारा आदि की सगत में गायन करते हैं। विविध वाद्ययन्त्रों की सगत में गाये जाने के कारण भजन तथा कीर्तन साधन में विशेष कष्ट नहीं होता। कीर्तन गायन की विशेषता यह है कि उसमें शब्द प्रधान होने के कारण अधिक स्वर विन्यास नहीं होता। प्रायः समान तथा एक से ही स्वर समुदाय की पुनरुक्ति होती जाती है जिसके कारण साधारण जनता भी गायन में सहयोग दे लेती है। भजन में एक मात्र परमार्थिक विषयो, ईश्वर भक्ति अथवा उसकी महिमा का ही वर्णन किया जाता है। इसमें कर्ण, प्रेम, शान्त तथा वात्सल्य भावों की प्रधानता रहती है।

जैसा पूर्व कहा जा चुका है कि वार्ता तथा अर्थ वाह्य आधारी से ज्ञात होता है कि बहुधा समस्त कृष्णभक्तिकालीन कवि कृष्ण के शुद्ध और प्रगाढ़ प्रेमानुराग, भक्ति और ध्यान में भजन तथा कीर्तन किया करते थे और कीर्तन करते करते यहाँ तक लीन हो जाते थे कि उन्हें अन्तर्सादय प्राप्त हो जाता था।

यो तो कृष्णभक्तिकालीन सभी कवियों के भजन संगीत की अलौकिक निधि है जिनसे अनेक गायकों को महान प्रगति मिली है और प्रसिद्ध संगीतज्ञों ने प्रायः सभी के भजनों को अपनाया है—“श्रावत स्मरणीय पूज्यपाद गुरुदेव, श्री विष्णु दिगम्बर जी ने कुछ बेसमझ गायकों के ‘पंडित यो तो अब गायक नहीं रहे, भजनीक बन गये’ ऐसे उलाहने सह कर भी सूर, मीरा आदि के पदों को अपने संगीत में हेतुपूर्वक स्थान दिया था और जीवन भर उसे निबाहा था। उनके शिष्य-प्रशिष्यों में भी वही सस्कार अवतरित हुए हैं और वे इन महाकवियों के पद-मालित्य का पूर्ण भाव अपने कण्ठ से ललकार कर जनता की आत्मा तक पहुँचाने का प्रयास कर रहे हैं।” किंतु मीरा के भजन संगीतज्ञों में विशेष रूप से प्रसिद्ध हैं और उनका अत्यधिक चलन है। “मीरा के ‘भजन’ बंगाल में बहुत प्रसिद्ध हैं। यहाँ तक कि ‘कीर्तन गान’ इत्यादि प्रसंगों में ‘भजन’ शब्द का व्यवहार जब हम करते हैं तो हमारा अभिप्राय मीरा के ही भजनों से होता है। यदि प्रसिद्ध गायक से भजन गाने के लिए कहा जाय तो वह उसका अर्थ मीरा के भजन ही समझता है और गायक लोग जब भजन गाना सीखना प्रारम्भ करते हैं तो पहले मीरा के ही भजन सीखते हैं।”

मीरा के भजन गैयता, सरलता, सरलता और माधुर्य में अतुलनीय है। मीरा समाज की उपेक्षा कर प्रेम के संगीत राज्य में दीवानी हो कर विचरण करती थी और अपने घायल हृदय की पीड़ा, वेदना, प्रेम तथा विरह की कसक को संगीत के स्वर तथा लय में बाँध कर कहती जाती थी। यही कारण है कि उनके भजनों में मुक्त संगीत की स्वच्छन्द धारा इतनी तीव्र गति से प्रवाहित होती है कि वह सबको बरबस अपनी ओर आकर्षित कर अरसिक को भी रसलीन कर देती है।

१ सूर संगीत, (प्रथम भाग), प्राक्कपन, प० ओंकार नाथ ठाकुर, पृ० ६

२. मीरा स्मृति-प्रथ, मीराबाई, प्रो० शशिमूषणदास गुप्त, पृ० ७८

विष्णु पद

वार्ता साहित्य से ज्ञात होता है कि कृष्णभक्तिकालीन कवि 'गाया करते थे।' फ़कीरल्ला 'विष्णुपद' का वर्णन करते हुए कहते हैं—“मथुरा में एक राग और गाया जाता है जिसे विष्णुपद कहते हैं। उसमें चार बोल से लेकर आठ बोल तक होते हैं। इसमें कृष्णजी की स्तुति होती है। इसमें पखावज बजाई जाती है।”^१

सोरोन्द्रमोहन ने गीतावली में 'विष्णुपद' की व्याख्या करते हुए लिखा है—‘जिस गाने में सेरेफ रामजी का और श्री कृष्ण जी का स्तुत वर्णन होता है उसका नाम विष्णुपद। इसमें रचना करुण रस मिला होना चाहिये। विष्णुपद का चरण या तुक का कुछ ठिकाना नाहि। इसमें इच्छाधीन बहुत तुक रहते हैं। सुरदास बाबा जी नाम करके एक साधु ने ऐसा नया तरह को गाना का सृष्टि किया था।’

किस प्रकार की गायन-प्रणाली को विष्णुपद कहा जाता था। इसका निश्चित रूप से ज्ञान नहीं होता। संभवतः कृष्णभक्तिकालीन गायक कवियों के भजनों को विष्णुपद कहा जाता रहा हो।

-
१. वार्ता साहित्य में वर्णित विष्णुपद संबंधी प्रसंग, देखिए, प्रस्तुत ग्रंथ का प्रथम अध्याय
 २. मानसिंह और मानकुत्तहल, हरिहरनिवास द्विवेदी, पृ० ६७
 ३. गीतावली, सोरोन्द्र मोहन टैंगोर, पृ० १५

परिशिष्ट

हस्तलिखित ग्रन्थ

(क) ऐशियाटिक सोसाइटी से प्राप्त—

पञ्चम संहिता, मारव
राममाता, मेयकरण

(ख) डा० दीनदयालु जी गुप्त के सौजन्य से प्राप्त—

हस्तलिखित पद-संग्रह, कृष्णदास
वही, कुमनदास
वही, गोविंदस्वामी
वही, धनुर्भुजदास
वही, छीतस्वामी
वही, नंददास
वही, परमानंददास

(ग) नागरी - प्रचारिणी - सभा, काशी से प्राप्त—

जुगलसतक, श्री भट्ट, प्रति स० २५१।३२
वही, प्रति स० ७१२।३२
वही, प्रति स० २७६६।१६६६
पद-संग्रह, हरिदास, विठ्ठलविपुल, बिहारिनदास, प्रति स० ३७१।२६६
रामसागर, परशुराम, प्रति स० ६८०।४६२
श्री चौरासी जू, हितहरिवंश, प्रति स० २८६६।१७८१
श्री चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति स० २८८७।१७६०
श्री मञ्चोरासी, हितहरिवंश, प्रति स० २८००।१७८२

हितहरिवंश चौरासी, प्रति सं० १०५।५५

वही, प्रति सं० ५०२।५५

वही, प्रति सं० ७०५।५३०

(घ) श्री ब्रजरत्नदास जी बनारस के सौजन्य से प्राप्त—

दान लीला, गंग ग्वाल

मोती लीला, गंग ग्वाल

राधाजी की जन्म लीला, गंग ग्वाल

(च) श्री बालकृष्णदास जी, चौखम्बा बनारस के सौजन्य से प्राप्त—

श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी

(छ) व्यास-स्मारक-हस्तलिखित-ग्रंथालय, प्रयाग-संग्रहालय से प्राप्त—

चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० ३८।२१५

वही, प्रति सं० ८५।२१६

वही, प्रति सं० २१७।१०३

रागमाल, प्रति सं० २०६।२१६

वही, प्रति सं० २३२।२१६

श्री कृष्ण लीला, प्रति सं० १६५।२१६

संगीत प्रबंध सार भाषा, हरिवल्लभ प्रति सं० १०७।२१०

(ज) हिन्दी-संग्रहालय, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन प्रयाग से प्राप्त—

उत्सव के पद, प्रति सं० १४५५।२५५५

चौरासी पद, हितहरिवंश, प्रति सं० १३६१।२१६०

पद-संग्रह, हरिदास, विट्ठलविपुल, बिहारिनदास, प्रति सं० १६२०।३१७०

राग रत्नाकर, राधाकृष्ण

संगीतदर्पण, भर्तृ बिहारोलाल

प्रकाशित ग्रंथ

हिन्दी—

ग्रंथ नाम—

विशेष विवरण—

अष्टछापः प्रकाशक विद्याविभाग काँकरोली, संस्करण सं० १६६८ वि०

अष्टछाप और वल्लभ-सम्प्रदायः डा० दीनदयालु गुप्त, प्रकाशक हिन्दी साहित्य-सम्मेलन,
प्रयाग, संस्करण संवत् २००४ वि०

अष्टछाप परिचय प्रभुदयाल मीतल, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस मथुरा, संस्करण सवत् २००६ वि०

अकबरी दरबार के हिंदी कवि डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल, प्रकाशक लखनऊ विश्व-विद्यालय, संस्करण सवत् २००७ वि०

आधुनिक कवि (२) सुमित्रानंदन पंत, प्रकाशक हिंदी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, चतुर्थ संस्करण सवत् २००६ वि०

उत्तरभारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास प० विष्णुनारायण भातखड़े, प्रकाशक लक्ष्मीनारायण गंग, संगीत कार्यालय हायरस, उत्तर प्रदेश, संस्करण सन् १९५४ ई०

काबीर-प्रभावली संपादक श्यामसुन्दर दास, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, संस्करण सन् १९४७ ई०

कला, कल्पना और साहित्य सत्येन्द्र, प्रकाशक साहित्य रत्नभंडार, आगरा, प्रथम संस्करण सवत् २००७ वि०

कविता कौमुदी, तीसरा भाग सम्पादक रामनरेश त्रिपाठी, प्रकाशक नवनीत प्रकाशन लिमिटेड, छारदेव बजई, दूसरा संस्करण सन् १९५५ ई०

काव्य कल्पद्रुम सेठ कन्हैयालाल मोहरा, प्रकाशक प० जगन्नाथप्रसाद शर्मा, मथुरा, मुद्रक सत्यव्रत शर्मा, शांति प्रेस, आगरा

काव्यचर्चा . आचार्य ललिताप्रसाद मुख्तार, प्रकाशक साहित्य-सौध, १५ बकिंगहम स्ट्रीट, कलकत्ता, संस्करण सवत् २००८ वि०

काव्याग कौमुदी प० विद्वनाथ प्रसाद मिश्र, प्रकाशक नवकिशोर एड ब्रदर्स, बुक्सलेर्स, बनारस, सिटी, प्रथमावृत्ति सवत् १९९१ वि०

कीर्तन सग्रह भाग १, २, तथा ३ प्रकाशक लत्तुभाई छगनलाल देसाई, व्यवस्थापक "श्री भक्तिग्रन्थमाला" कार्यालय, रीचीरोड, न ५७, मेढाउपर, अहमदाबाद

कुसुमदास . प्रकाशक विद्याविभाग, काँकरीली

गद्यपद्य सुमित्रानंद पंत, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग

गीताजलि रवीन्द्रनाथ ठाकुर, अनुवादक श्री लालधर त्रिपाठी, प्रथम संस्करण सन् १९४६ ई०

गीतावली सोरीन्द्र मोहन टेंगोर

गोविंदस्वामी प्रकाशक विद्याविभाग काकरीली, संस्करण सवत् २००८ वि०

चंद वरदायी और उनका काव्य डॉ विपिन बिहारी त्रिवेदी, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडमी, प्रयाग, १९५२ ई०

चित्तमणि प० रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग

चौरासी वैष्णवन की वार्ता : प्रकाशक गंगाविष्णु श्री कृष्णदास जी, लक्ष्मीवेंकटेश्वर प्रेस, कल्याण, मुंबई, संस्करण संवत् १९८५ वि०

चौरासी वैष्णवन की वार्ता : गो० श्री हरिराय जी प्रणीत सम्पादक द्वारिकादास परीख, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस मथुरा, प्रथम संस्करण संवत् २००५ वि०

छंदः प्रभाकर : जगन्नाथप्रसाद भानु, प्रकाशक जगन्नाथ प्रेस, विलासपुर, आठवाँ संस्करण संवत् १९९२ वि०

जायसी-ग्रंथावली : संपादक पं० रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, पंचम संस्करण संवत् २००८ वि०

जायसी-ग्रंथावली : संपादक डॉ० माताप्रसाद गुप्त, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण सन् १९५१ ई०

जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत : लक्ष्मीनारायण सुधांशु, जनवाणी प्रकाशन, १९११
- हरिसन रोड कलकत्ता, द्वितीय संस्करण सन् १९४१ ई०

दर्शन और जीवन : डॉ० सम्पूर्णानंद, प्रकाशक श्री परिपूर्णानंद वर्मा, कानपुर सन् १९४१ ई०

दो सौ वावन वैष्णवन की वार्ता : सम्पादक श्री ब्रजभूषण शर्मा व श्री द्वारिकादास पारीख, प्रकाशक शुद्धाद्वैत एकेडेमी, काँकरीली

नंददास (दो भाग) : सम्पादक श्री उमाशंकर शुक्ल, प्रकाशक प्रयागविश्वविद्यालय, प्रथम, संस्करण सन् १९४२ ई०

नृत्य अंक : प्रकाशक संगीत-कार्यालय हाथरस, तृतीय संस्करण सन् १९५४ ई०

नृत्यशाला, प्रथम भाग : प्रकाशक श्री प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, अंक १

नागर समुच्चय : नागरीदास, प्रकाशक ज्ञानसागर प्रेस, मुंबई, संस्करण संवत् १९५५ वि०

निबंध संग्रह : संकलनकर्ता डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, प्रकाशक श्रीकृष्णलाल, साहित्य-भवन लिमिटेड, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५३ ई०

पल्लव : श्री सुमित्रानंदन पंत, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, द्वितीय वृत्ति, सन् १९३१ ई०

प्रबंध पद्य : श्री सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', संपादक तथा प्रकाशक श्री दुलारे लाल भार्गव, गंगापुस्तकमाला, कार्यालय, लखनऊ, प्रथम आवृत्ति संवत् १९९१ वि०

प्रदीप : श्री पद्मलाल पुन्नालाल वल्ली, प्रेमा पुस्तक माला, इंडियन प्रेस लिमिटेड, जवलपुर, प्रथम संस्करण दिसम्बर १९३३ ई०

पृथ्वीराजरासो : चन्द्रवरदायी, नागरी प्रचारिणी सभा, संस्करण सन् १९०१-५ ई०

पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धांत श्री लीलाधर गुप्त, प्रकाशक हिंदुस्तानी एकेडेमी,
उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण १९५२ ई०

व्रजभाषा व्याकरण डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, प्रकाशक रामनारायण लाल इलाहाबाद, संस्करण
मन् १९५४ ई०

बिहारी सतसई टीकाकार श्री रामवृक्ष बेनीपुरी, प्रकाशक पुस्तक-भंडार लहेरिया सराय,
चतुर्थ संस्करण

भक्तकवि व्यास जी वासुदेव गोस्वामी, प्रकाशक अग्रवाल प्रेस, मथुरा, प्रथम संस्करण
स० २००६ वि०

भक्तनामावली ध्रुवदास, संपादक श्री राधाकृष्णदाम, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड,
प्रयाग, संस्करण १९२८ ई०

भक्तमाल टीका टीकाकार प्रियादाम, प्रकाशक श्री लक्ष्मी बैंकटेश्वर प्रेस, कल्याण, मुंबई,
संवत् १९६८ वि०

भक्तमाल, भक्तकल्पद्रुम टीका टीकाकार श्री प्रतापसिंह, प्रकाशक, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ,
संस्करण सन् १९२६ ई०

भक्तमाल, भक्तिमुखास्वादतिलक टीकाकार श्री भीतागम शरण भगवान प्रसाद, रूपकला,
प्रकाशक नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ, संस्करण १९३७ ई०

भक्तमाल रामरसिकावली टीकाकार महाराज रघुराजसिंह, प्रकाशक, बैंकटेश्वर स्टीम प्रेस,
बंबई, संस्करण संवत् १९७१ वि०

भक्तमाल हरिभक्ति प्रकाशिका प्रकाशक लक्ष्मीबैंकटेश्वर प्रेस, संस्करण संवत् १९८१ वि०

भजन संगीत, पहला भाग श्री पदमदोषाध्याय, मुद्रक शर्मा वादय, इलेक्ट्रिक प्रेस, अलवर,
संस्करण सन् १९४१ ई०

भ्रमर गीतसागर संपादक आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक गोपालदाल सुंदरदास, साहित्य
सेवा सदन, बनारस मिट्टी, चतुर्थ संस्करण संवत् १९६६ वि०

भक्तजडे-संगीत शास्त्र विष्णुनारायण भानसाले, अनुवादक विश्वम्भर नाथ भट्ट तथा श्री
मुदामाप्रसाद दुबे, प्रकाशक प्रभुलाल गर्ग, संगीत कार्यालय, हायरम, संस्करण
प्रथम भाग, सितम्बर १९५१, दूसरा भाग, मार्च १९५३ ई०

भाषा की शक्ति और अर्थ निबंध सम्पूर्णनिर्देश, प्रकाशक उमाशंकर सिंह, मुद्रक इंडियन
प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, संस्करण सन् १९५४ ई०

भानसिंह और भानकुतूहल श्री हरिहर निवाम द्विवेदी, प्रकाशक विद्यामंदिर प्रकाशन, मुरार
(ग्वालिअर), प्रथम संस्करण संवत् २०१० वि०

मिश्रबधुविनोद मिश्रबधु, प्रकाशक हिंदी ग्रंथ प्रसारक मण्डली खंडवा व प्रयाग, संस्करण
संवत् १९७० वि०

मीरा माधुरी : सपादक ब्रजरत्नदास, प्रकाशक हिंदी साहित्य कुटीर, काशी, संस्करण संवत् २००५ वि०

मीरा-स्मृति-ग्रंथ : प्रकाशक बंगीय हिंदी परिपद, कलकत्ता, संस्करण संवत् २००६ वि०

मोहनी वाणी श्री श्री गदाधर भट्ट जी की : प्रकाशक कृष्णदास, कुसुम सरोवर (गोवर्धन), संस्करण संवत् २००० वि०

यशोधरा : श्री मैथिलीशरण गुप्त, प्रकाशक और मुद्रक साहित्य प्रेस, चिरगांव (भाँसी), संस्करण संवत् २०१० वि०

यामा : महादेवी वर्मा, प्रकाशक किताबिस्तान, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण सन् १९४७ ई०

रत्न रंजन : महावीर प्रसाद द्विवेदी, प्रकाशक राष्ट्रीय हिंदी मंदिर, जवलपुर, प्रथम संस्करण वैशाख संवत् १९७९ वि०

राग चंद्रिकासार : पं० विष्णु शर्मा, प्रकाशक निर्णय सागर प्रेस, बम्बई, संस्करण संवत् १८३३ वि०

राग दर्पण : एम० एस० टैगोर

राग रत्नाकर : खेमराज श्री कृष्णदास, श्री वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई, संस्करण संवत् १९७८ वि०

राजस्थान का पिंगल साहित्य : पं० मोतीलाल मेनारिया, प्रकाशक हितैषी पुस्तक भण्डार, उदयपुर, प्रथम संस्करण १९२५ ई०

रामचरित मानस : तुलसीदास, टीकाकार हनुमान प्रसाद पोद्दार, प्रकाशक गीता प्रेस, गोरखपुर, पंचम संस्करण संवत् २००९ वि०

रेवातट (पृथ्वीराजसो) २७वाँ समय : महाकवि चंदरवरदायी कृत, सम्पादक डॉ० विपिन विहारि त्रिवेदी, प्रकाशक हिंदी विभाग, लखनऊ विश्वविद्यालय, सन् १९५३ ई०

व्यासवाणी : प्रकाशक राधाकिशोर गोस्वामी, वृन्दावन, संस्करण संवत् १९९४ वि०

वाङ्मयविमर्श : विश्वनाथ मिश्र, प्रकाशक हिंदी साहित्य कुटीर, बनारस, द्वितीय संस्करण संवत् २००५ वि०

विक्रमस्मृति ग्रंथ :

विद्यापति पदावली : टीकाकार श्री कुमुद विद्यालंकार, प्रकाशक, रीगल बुक डिपो, दिल्ली, संस्करण संवत् २०११ वि०

विद्यापति की पदावली : टीकाकार श्री रामवृक्ष वेनीपुरी, पुस्तक भंडार, पटना, लहरिया सराय

शिवसिंह सरोज : शिवसिंह इंस्पेक्टर पुलिस, मुशी नवलकिशोर प्रेस, संस्करण नवम्बर सन् १८८३ वि०

श्री गोवर्धननाथ जी के प्राक्तय की वार्ता : श्री गोवर्द्धनाथ जी, संपादक तथा प्रकाशक, मोहनलाल विष्णुलाल पाण्ड्या, वेंकटेश्वर प्रेस, बम्बई

सगीत कौमुदी विक्रमादित्य सिंह निगम, मुद्रक लक्ष्मीप्रसाद पाडेय, लक्ष्मी प्रिंटिंग प्रेस,
दुगावा, लखनऊ

सगीत तरंग राधामोहन सेन

सगीत रागकल्पद्रुम संपादक कृष्णानंद व्यास, प्रकाशक, बभौय साहित्य परिषद मंदिर,
कलकत्ता

सगीत शिक्षा, भाग २ श्री कृष्णनारायण राताजनकर, प्रिंसिपल मैरिस कालेज आफ
हिन्दुस्तानी म्यूजिक, लखनऊ, प्रकाशक महादेवप्रसाद श्रीवास्तव, संस्करण
१९३२ वि०

सगीत सागर संपादक और प्रकाशक प्रभुदयाल गर्ग, सगीत कार्यालय, हाथरस, चतुर्थ
संस्करण

सगीत सीकर श्री विश्वम्भरनाथ भट्ट तथा श्री हरिविचन्द्र श्रीवास्तव, प्रकाशक प्रभुलाल
गर्ग, सगीत कार्यालय, हाथरस, द्वितीय संस्करण अक्टूबर १९५२ ई०

समाज और साहित्य आनंदकुमार, प्रकाशक हिंदी मंदिर, प्रयाग, प्रथम संस्करण
जुलाई १९३८ ई०

साकेत मैथिलीशरण गुप्त, प्रकाशक साहित्य सदन, चिरगांव (भासी)

साहित्य का मर्म आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, लखनऊ विश्वविद्यालय व्याख्यानमाला १,
प्रकाशक विश्वविद्यालय लखनऊ, प्रथमावृत्ति

साहित्यचिन्ता डा० देवराज, प्रकाशक गौतम बुक डिपो, नई सड़क दिल्ली, प्रथम
संस्करण १९५० ई०

साहित्य जिलाता आचार्य सलिताप्रसाद सुकुल, प्रकाशक रामलाल पुरी, आत्माराम
एड सस, काश्मीरी गेट, दिल्ली, संस्करण सन् १९५२ ई०

सिद्धांत और अभ्ययन बाबू गुलाबराय, प्रकाशक प्रतिभा प्रकाशन मंदिर, दिल्ली मुद्रक साहित्य
प्रेस, आगरा, प्रथम संस्करण

सूर सगीत (प्रथम भाग) प्रकाशक श्री प्रभुलाल गर्ग, सगीत कार्यालय हाथरस, प्रथम
संस्करण अगस्त सन् १९५२ ई०

सूरसागर मूरदास, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, प्रथम संस्करण, पहला
खंड सवत् २००५ वि०, दूसरा खंड सवत् २००७ वि०

सूरसागरवली मूरदास, प्रकाशक बेंकटेश्वर प्रेस, बनई

स्कंदगुप्त विक्रमादित्य जयशंकरप्रसाद, प्रकाशक भारती मठार लीडर प्रेस, इलाहाबाद,
आठवां संस्करण सवत् २००२ वि०

सौन्दर्य शास्त्र डा० हर्षादी लाल शर्मा, प्रकाशक साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद,
संस्करण सन् १९५३ ई०

हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों का संछिपत विवरण : संपादक डा० श्यामसुंदरदास, प्रकाशक नागरी प्रचारणी सभा, काशी, पहला संस्करण संवत् १९८० वि०

हिंदी प्रेमगाथा काव्य संग्रह : श्री गणेशप्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, इलाहाबाद ।

हिंदी भाषा और साहित्य : डा० श्यामसुंदरदास, प्रकाशक इंडियन प्रेस लिमिटेड, प्रयाग, प्रथम संस्करण संवत् १९८० वि०

हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास : डा० रामकुमार वर्मा, प्रकाशक रामनारायणलाल पब्लिशर एंड बुकसेलर, इलाहाबाद

हिंदी साहित्य का इतिहास : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, प्रकाशक नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, संस्करण संवत् २००५ वि०

हिंदुई साहित्य का इतिहास : गार्सा द तासी, अनुवादक लक्ष्मीसागर वाण्ये

हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका : पं० विष्णुनारायण भातखंडे

संस्कृत—

अभिनवराग मंजरी : पं० विष्णु शर्मा, प्रकाशक भालचंद्र सीताराम सुकथनकर, मुद्रक आर्य भूषण प्रेस, पूना, संस्करण सन् १९२१ ई०

काव्यादर्श : दंडी, प्रकाशक डा० बी० एस० सुकथनकर, मुद्रक, भाण्डा प्राच्य विद्या मंदिर मुद्रणालय, सन् १९३८ ई०

काव्यालंकार : भामह, संपादक पं० बटुकनाथ शर्मा व पं० बलदेव उपाध्याय, प्रकाशक जयकृष्णदास, विद्याविलास प्रेस, बनारस, सन् १९२८ ई०

काव्य प्रकाश : मम्मट, संस्कृत टीका बालबोधनी, प्रकाशक रघुनाथ दामोदर करमरकर, मुद्रक आर्य भूषण प्रेस, पूना, चतुर्थ संस्करण सन् १९२१ ई०

काव्य सीमांसा : राजशेखर, प्रकाशक बन्यतोष भट्टाचार्य, ओरियन्टल इन्स्टीट्यूट बङ्गाल से प्रकाशित, मुद्रक निर्णयसागर प्रेस, तृतीय संस्करण सन् १९३४ ई०

चतुर्दण्डी प्रकाशिका : श्री वेंकटमखि, संपादक एस० मुद्रगुण्य शास्त्री, टी० बी० मुच्चरावाय वेंकटरामाय, मुद्रक भद्रपुरी संगीत विद्वत्सभा, संस्करण सन् १९३४ ई०

नाट्य शास्त्र : भरत, संपादक बटुकनाथ शर्मा तथा बलदेव उपाध्याय, प्रकाशक जयकृष्णदास हरिदास गुप्त, विद्याविलास प्रेस, बनारस, सन् १९२८ ई०

निरोध लक्षण : पोड्य ग्रंथ, श्री वल्लभाचार्य, संपादक भट्ट रमानाथ शर्मा, मुद्रक निर्णयसागर प्रेस, बंबई, संस्करण संवत् १९७६

नीतिशतकम् : भर्तृहरि, चौखम्बा संस्कृत पुस्तकालय

बृहदेशी : मतंग मुनि, संपादक के० साम्बशिव शास्त्री, राजकीय मुद्रणालय, नावकोर

श्री मङ्गलगवत् महापुराण वेदव्यास, प्रकाशक घनश्यामदास जालान, गीता प्रेस, गोरखपुर
मेघदूत कालिदास, अनुवादक एच० एच० विलसन, द्वितीय संस्करण

राग कल्पद्रुमाकुर प्रकाशक विष्णुनारायण भातखडे, मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, बंबई, संस्करण
सन् १९११ ई०

राग चंद्रिका प्रकाशक विष्णुनारायण भातखडे, मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, बंबई, संस्करण
सन् १९११ ई०

राग तत्वविबोध श्री निवास पंडित, प्रकाशक भालचंद्र सीताराम सुखनकर, आर्य भूषण
प्रेस, पूना, संस्करण सन् १९१८ ई०

राग मजरी श्री पुढरीक विठ्ठल, प्रकाशक भा० सी० सुखनकर, आर्य भूषण प्रेस, पूना,
संस्करण सन् १९१८ ई०

राग तरंगिणी : लोचन, प्रकाशक भालचंद्र सीताराम सुखनकर, आर्य भूषण प्रेस, पूना,
संस्करण सन् १९१८ ई०

रामायण वाल्मीकि, टीकाकार श्री गोविंदराज, प्रकाशक टी० आर० कृष्णाचार्य,
मुद्रक निर्णय सागर प्रेस, सन् १९१२ ई०

संगीत दर्पण रामोदर पंडित अनुवादक विश्वम्भरनाथ भट्ट, प्रकाशक प्रभुलाल गंग, संगीत
कार्यालय, हायरस, प्रथम संस्करण जुलाई सन् १९५० ई०

संगीत पारिजात अहोबल पंडित, भाष्यकार प० 'कलिव्द जी', प्रकाशक प्रभुलाल गंग,
संगीत कार्यालय, हायरस, प्रथमावृत्ति अगस्त सन् १९४१ ई०

संगीत मकरन्द नारद, संपादक मंगेश रामकृष्ण तेलंग, मुद्रक, निर्णय सागर प्रेस, सन्
१९२० ई०

संगीत रत्नाकर शाङ्गदेव, संपादक प० एम० सुब्रह्मण्य शास्त्री, मुद्रक बसंत प्रेस, अदयर
(Adyar) मद्रास, सन् १९४३ ई०

संगीत राज कालसेन (महाराणा कुमा), सम्पादक डा० सी० कुंजहराजा, अनूप संस्कृत
साद्वैरी, बीकानेर सन् १९४६ ई०

संगीत समयसार पार्श्वदेव, प्रकाशक महामहोपाध्याय, त० गणपति शास्त्री, मुद्रक राजकीय
मुद्रणपत्रालय, त्रिवेन्द्रम सन् १९२५ ई०

संगीत सुधा श्री रघुनाथ भूप, संपादक श्री पी० एस० सुन्दरम अय्यर व प० एस० सुब्रह्मण्य
शास्त्री, प्रकाशक तथा मुद्रक संगीत विद्वत्सभा, मद्रास, सन् १९४० ई०

स्वरमेत कृतानिधि रामामाह्य, अनुवादक प० विश्वम्भरनाथ भट्ट, प्रकाशक, प्रभुलाल गंग,
संगीत कार्यालय, हायरस, संस्करण मई १९५० ई०

साहित्य दर्पण विश्वनाथ, टीकाकार श्री चालिग्राम शास्त्री, प्रकाशक श्री श्यामसुन्दर शर्मा,
मुद्रक नवलविशोर प्रेस, लखनऊ, स० १९७८ वि०

हरिवंश पुराण : टीकाकार नीलकण्ठ, पूना प्रकाशन, प्रथम संस्करण सन् १९३६ ई०

गुजराती-

राग अने रस : पं० ओंकारनाथ ठाकुर, प्रकाशक गो० ह० भट्ट प्राच्य विद्या-मंदिर, वड़ोदा,
मुद्रक पटवा प्रिंटिंग प्रेस, वड़ोदा, प्रथम आवृत्ति संवत् २००८ वि०

मराठी-

मराठी : हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तकमालिका, सहावें पुस्तक, पं० विष्णुनारायण
भातखंडे, संपादक प्रोफेसर श्री कृष्णनारायण रातांजनकर, संस्करण सन् १९३७ ई०

पत्र पत्रिकायें-

आलोचना : राजकमल प्रकाशन दिल्ली

खोज रिपोर्ट : नागरी प्रचारिणी सभा काशी

जनभारती : कलकत्ता

नवनीत : मुम्बई

नागरी प्रचारिणी पत्रिका : काशी

नाद : मैरिसकालिज, लखनऊ

प्रतीक : सरस्वती प्रेस बनारस द्वारा प्रकाशित

माधुरी : लखनऊ

रजत जयंती पत्रिका : मैरिस कालेज, लखनऊ

राजस्थानी : कलकत्ता

विशाल भारत : कलकत्ता

सरस्वती : इंडियन प्रेस, इलाहाबाद

सारंग : पब्लिकेयन्स डिवीजन, कर्लन रोड, नई दिल्ली

साहित्य संदेश : आगरा

संगीत : हाथरस

हिंदी साहित्य सम्मेलन पत्रिका : प्रयाग

ENGLISH BOOKS —

A Comparative System of some of the Leading Music Systems of the
15th, 17th and 18th centuries. V. N Bhatkhande.

A Dictionary of Music and Musicians: Grove.

A History of Music. Percy C. Buck.

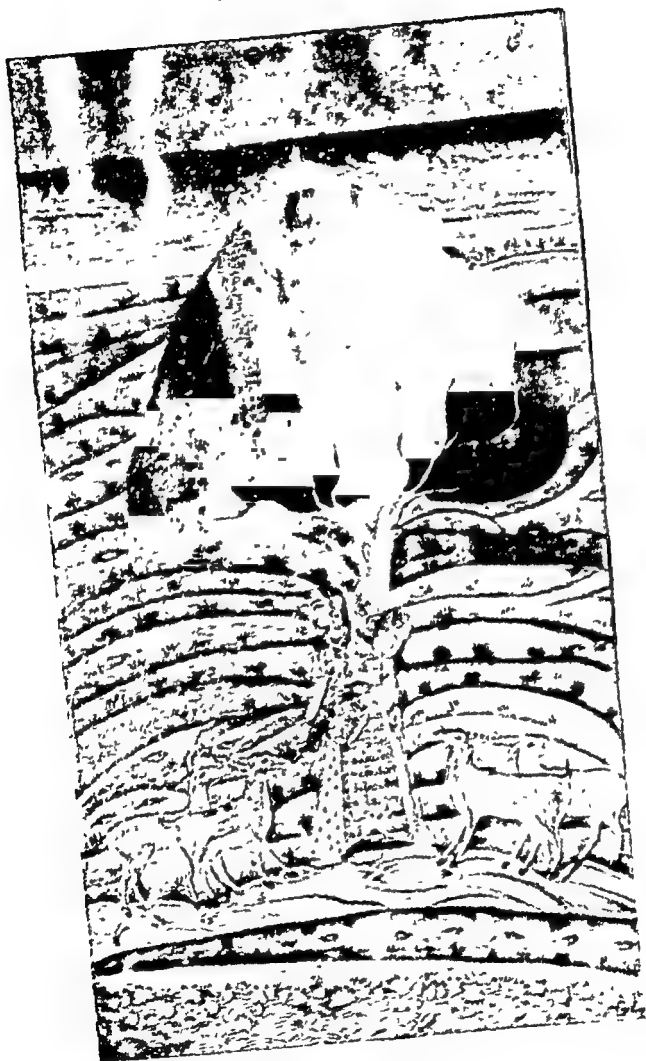
- Ain-I-Akbari Abul Fazi Allami, translated by H Blochmann
 Ain-I Akbari Abul Fazi Allami, translated by H S Jarret
 Akbarnama Translated by H Beveridge
 A Short Account of the Hindu System of Music Anne C Wilson
 Essays on Poetry and Music as they Effect the Mind Beattie
 Golden Treasury Palgrave
 Hindu Music from various authors S M Tagore
 History of Aurangzib J N, Sarkar
 Indian Music B A Pingle
 Introduction to the study of Indian Music E Clements
 Lectures on Indian Music E Clements
 Masterpieces of Rajput Paintings O C Gangoli
 Mathura Memoirs F S Growse
 M E Mohan's General Knowledge Encyclopedia
 Milton, Book V
 Mirat-i-Sikhandar-i-Sikandar, translated, by Fazlullah, Lutfullah Faridi
 Music Thomas Russel
 Music and its Appreciation Joseph Williams Ltd
 Music and Religion Brian Wibberly
 Music and Sound L L S Lloyd
 Music of India Popley
 Philosophy of Fine Art Hegel
 Poets and Music E W Naylor
 Psychology of Music Carl E Seashore
 Sangit Bhava Maharana Vijayadeve ji of Dharampur
 Sangit of India Atiya Begum
 Six Principal Ragas - With a brief view of Hindu Music
 S M Tagore
 The Appeal in Indian Music Mani Sahukar
 The Dance of Shiva Anad Coomarswami
 The Encyclopedia Britanica
 The Krishna Pushkaram Souvenir, People Press, Bezwada
 The Laud Rangmala miniatures Herbert J Stooke and Karl Khandelavala
 The Merchant of Venice Shakespeare, edited by A W Verity
 The Music of Hindustan A H Fox, Strang Ways
 The Music Of India Atiya Begum
 The New Dictionary Of Thoughts Tryon Edwards
 The Origin Of Raga Sripad Bondopadhyaya

The Philosophy of Music. William Pole.
The Pocket Book of Quotations. edited by Henry David Off,
The Shorter Bartletts Familiar Quotations. John Bartlett.
Best Quotations for all Occasions. edited by Lewis C. Henery.
Loci-Critici. George Saintsbury.
Ragas and Raginis. O. C. Gangoli.
Rhetoric and Prosody. L. R. M. Brander.
Science and Music. Sir James Jeans.

ममला कवीरा॥ तरुनी वीयागतिक बुनस हो॥ सुंदर
 अंगुलि चितिलण॥ इरिराणु के वी कस्य मु॥ कहे वी
 मी दो अन्नंत जावा अन्निरा मु॥ १२॥



रागिनी तोड़ी



चित्र संख्या १२

अनुक्रमणिका

(ग्रंथ)

अकबरी दरबार के हिन्दी कवि ६, ११७,	उत्तर भारतीय संगीत की संक्षिप्त इतिहास
१२४, १३६, १३६, १६८, २८०,	५४, १७५, ३५५-५६
२६२, २६४ २६६, ३०३, ३०५, ३०८,	उत्पत्ति के पत्र २११
३०९, ३१६, ३२५, ३२७, ३४१, ३४३-	उपनिषद् १
४४, ३४६-४७, ३५८	ऋग्वेद संहिता १, ११८
अनूप संगीत रत्नाकर ३५६	कबीर ग्रंथावली १७०
अनेकार्थ मञ्जरी ४	कला, कल्पना और साहित्य २२८
अभिनव राग मञ्जरी ५४, २२७, २३१-३२,	कविता कौमुदी ६६
२३५, २३८, २४१, २५८, २६०, २८२	कवितावली ३३७
अभिलाषार्थचिन्तामणि १७४	काव्यकल्पद्रुम ३१०-११
अमरबोध १०	काव्यचर्चा १०८, १०९
अष्टछापपरिचय १२२-२३, १२५, १२७-	काव्यमीमांसा ७६
३०, १३२-३६, १३६, १४६, १४८-	कीर्तन-संग्रह, चतुर्भुजदास (प्रति सं० २११)
४६, १५३-५४, १५६-५८, १६१,	१६४, २६५
१६५-६७, २३८, २४८, २५६, २६१-	कीर्तन-संग्रह (भाग २) बसन्त बमर के
६२, २६४-६५, ३०२, ३०३, ३०६,	कीर्तन २६४, ३१६
३०७, ३१६-१७, ३२०, ३२३-२४,	कृष्णगीतावली (तुलसीदास) ३८८
३४०, ३४३, ३४५-४७	कृष्णदास के कीर्तन (प्रति सं० ५१४) १६१,
अष्टछाप कावरीली १६, २०, २६, ३३, ३४,	(प्रति सं० २१६) १६२, (प्रति सं०
	१५१) १६२
अष्टछाप और बल्लभ संप्रदाय २०५, ७, ८,	कृष्ण पुष्करम् सोवेनिर ७६, १०२, १०५
१२, १४, १५, १८, २०, २६, ३३,	खोज रिपोर्ट ६, १०
३६, ४३, ११३, १४६, १६१, १६४,	गद्यपद्य ६७
२६०, ३६१	गीतगोविन्द ४४
अष्टमखान की चर्चा २६	गीत गोविन्द की टीका ११
अष्टमखान के कवि ११, ३६-४०, ४६, १८४	गीतावली १०३
आदिवासी १०	गीतावली ६४, ३२८, ३६४
आधुनिक कवि ११२	गोस्वामी ट्रेडर ११२
आम् ११३	गोविन्द स्वामी १२३, १२५, १३०, १३२,

- १३५, १३६, १४८-४९, १५४, १५८, दशमस्कंध (भाषा) ४
 १६३, १६७, २५२-५४, २५६-५७, दो सौ वावन वैष्णवन की वार्ता २६-३७,
 २६५, ३०७, ३१८, ३५७ ४६-४८, २०६-१०, २४०-४१, २८१-
 ८४, २६५, ३६०
 गोवर्द्धनलीला ४ नंददास ४, १२२, १२६, १३४-३५, १५७,
 चत्वारिंशच्छतरागनिरूपणम् १७७-७८, १८५ १६६, २४६-४७
 चिंतामणि ८१, ९८, ३३६ नक्षत्रलीला १०
 चौरासी पद ७, १२४-२५, १३०-३२, १३६-३७, १५०, ३२५ नरसी जी रो मायरो ११
 चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० ८३। नवनीत ७७
 २१५] २००, २६५-६६, ३०८, ३४१, नागरसमुच्चय ३७
 ३४७ नाट्यलोचन १७४
 चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० २१७। नाट्यशास्त्र १७३, २१६
 १०३] २०० नाथलीला १०
 चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० ८५। नारदसंहिता ५२, ६६
 २१६] २००, २०१ नारदीय पंचरात्र १
 चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० १३६१। निजरूपलीला १०
 २१६०] २०१ नित्यकीर्तन ५
 चौरासी पद (हित हरिवंश) [प्रति सं० १०५। निबंधसंग्रह २८७
 ५५] २०१, २०२ निरोधलक्षण (पोड्य ग्रंथ) १०३
 चौरासी वैष्णवन की वार्ता १४, २८, ३२, नीतिगतकम् ७७
 २२७-२२८, २३५-३६, २३८-३९, २४२-४५, ३५४ नृत्य अंक १४१, १४४
 छंदः प्रभाकर ३३६, ३३९ नृत्यपारिजात १४१
 जातक ११९ नृत्यशाला १४०
 जायसी ग्रंथावली १०८, २७०, १९९ न्यू डिक्शनरी आव थाटस् ७३, ७७-८०,
 जीवन के तत्व और काव्य के सिद्धांत ३३९ ८६-९०, ९५
 जीवन दर्शन ६१ पंचतंत्र १७४
 जुगल सत (प्रति सं० २७६६। १६६६) २०७, पंचमसारसंहिता १७६, १७८
 २६३, २६५ पद ८
 जुगल सत (प्रति सं० ७१२। ७३२) २०७, पद-संग्रह ४१
 २७८-७९, २६४, २६६, ३०५, ३०९, पद-संग्रह (द्यौतस्वामी) १२३, १३०, १३६,
 ३००, ३२६, ३४२ १३९, १५८, १६४, १६५, २५७-६०,
 जुगल सत (प्रति सं० २५१। ३२) २०८ २६५-६६, ३०३, ३१७, ३४८, ३५८
 तिथिलीला १० पद-संग्रह (हरिदास) १२४, १२६, १३१-३२,
 दानलीला (गंग ग्वाल) १२ १३८, १४१, १५५, १६०, २७३,
 २७५

पद-संग्रह (विठ्ठलविपुल) १३१, १३८
 पद-संग्रह (विहारिनदास) १३१, १३८, १५१,
 १६८, २७६-२७७
 पद-संग्रह (कृष्णदास) १४१, १४७, १५७,
 १६३, १६६, २६१, ३०२, ३२४, ३४८,
 ३५०-५१
 पद-संग्रह (नददान) १५२, १६३, १६३,
 २४६-४७, ३४८, ३५२-५३, ३५७
 पद-संग्रह (परमानन्ददास) १५३, १५६, १६१,
 १६३, १६८, १६०, २३७-३६, २६१,
 २६४-६५, ३०१, ३०२, ३०६, ३१६,
 ३२१, ३२३
 पद-संग्रह (चतुर्भुजदास) १६७, १६३, २५०-
 ५२, २६५, ३२४, ३५७
 पद-संग्रह (कुम्भनदास) १६१, ३२१
 पद-संग्रह (गोविन्दस्वामी) १६५, ३०३
 पद-संग्रह (प्रति स० ३७१।२६६) २०४-२०६,
 २७८, २६३, ३०४, ३०८, ३२०, ३२६,
 ३३१, ३४१, ३४७, ३५८-५९
 पद-संग्रह (प्रति स० १६२०।३१७०) २०४-
 २०६, २७५-७६, २६३, २६५-६६,
 ३०४, ३०५, ३०८, ३०९, ३२६, ३४१,
 ३४५, ३५८
 पदावली ४
 पदावली (परशुराम) १०
 परमानन्दसागर ३
 परशुराम सागर १०, १३२, १३८, १५१,
 १६०, १६४, २०८
 पल्लव ३३६
 पुण्डीराजरासो ११६-१२०, ३३३
 पोयटिक्स ७६
 प्रतीक ६४
 प्रदीप ३१०, ३२२
 प्रवधपदम् २८७-८८
 प्रयाग संगीत समिति प्रयाग (वार्षिक सस्करण) ८०

प्रियवतीसी १०
 प्रेमगाथा काव्य-संग्रह १२०
 फुटकर बानी ७
 बानी ८
 बावनीलीला १०
 बिहारीसतसई ७८
 बेस्ट कोटेशनस फौर औस अकेजस ८०
 ब्रजभाषाव्याकरण २६६
 ब्राह्मण (प्रथ) १
 ब्रह्मज्ञान ८
 भैरव गीत ४
 भजन संगीत ३६२
 भक्त कवि व्यास जी ८, ११७, १२४, १२६,
 १३१-३२, १३७-३८, १४०, १४०,
 १५२, १५६-६१, १६४, १६७-६८,
 २०३, २७३, २६३, २६५-६६, ३०४,
 ३०८, ३१६, ३२५-२६, ३४१, ३४४-
 ४५, ३४७
 भक्त नामावली १४, १७, २२, २६, २६-
 ३०, ३३, ३६, ३८, ४०-४१, ४४, ४८
 भक्तमान (भक्तिरस बोधिनी) १३, १७, २६,
 २८, ३२, ६०
 भक्तमाल २२, २६, २८, ३०, ३६, ३८, ४०,
 ४१, ४४, ४६, ४८
 भक्तमाल (भक्तिसुधास्वाद तिलक) ३८-३९,
 ४१-४२, ४४, ४८
 भक्तमाल (हरिभक्ति प्रकाशिका) ४२, ४८
 भक्तकल्पद्रुम ४२, ४८
 भामवतपुराण १, २, १०२
 भातखण्डे संगीत शास्त्र ३५६, ३५६
 भाषा की शक्ति और अन्य निबंध ६६
 भ्रमरगीतसार १३, ३३१
 भगवाचारपद ८
 महाजनक जातक ११६
 महाभारत १

माधवानल कामकंदला १४१	रागदर्पण (फकीरुल्ला) १०३, १७६, ३५५-५६
माधुरी (पत्रिका) ८०, ८२, ६३, ६६, ६८, १०४, २२५	रागदर्पण (एम० एस० टैगीर) १७६
मान मंजरी अथवा नाममाला ४	राग तरंगिणी २१२, २२४-२५, २३२-३३, २३५
मानसिंह और मानकुतूहल १०३, १०८, १७६, ३५५-५६, ३६४	रागमाला ८
मिल्टन (भाग पाँच) १०६	रागमाला (अज्ञात) ११८
मिश्रवंधुविनोद ६-१२	रागमाला (तानसेन) ११७
मीरापदावली १३३	रागमाला (पुंडरीक विठ्ठल) १८३
मीरा-माधुरी १४५, १७०-७१, ३१४	रागमाला (मेपकर्ण) १७८
मीरा-स्मृति-ग्रंथ १, ११, ४५, १०८, १३३, १३८-३९, १४४, १६०, १६४, १६८- ७०, २०९, २६०, २६७-३०१, ३०५, ३०९, ३१५, ३२०, ३२७, ३३१, ३३५- ३६, ३४२, ३४६-४७, ३६३	रागमाला (हरिराम व्यास) ११७
मुन्तखबुत् तवारीख ३९-४०	रागरत्नाकर (राधाकृष्ण) ५, ११७-१८
मेघदूत ११८-१९	रागसागरोद्भव ६
मोतीलाला १२	राजस्थान का पिंगल साहित्य ११९
मोहिनी वाणी श्री गदाधर भट्ट जी की १२३, १४२-४३, १५४-५५, १६४, १६७, २६२, ३०७, ३४१, ३४४, ३४७	राजस्थानी ४५
यशोधरा ११२	राधागोविंद संगीतसार ६३
यामा १११	राधा जी की जन्म लीला १२
युगलशतक १०, १३८	रामचरित मानस ३११-१२, ३२८, ३३२
रसमंजरी ४	रामसागर १०, २९४, ३०५, ३०९, ३२६-२७, ३४७
रसजरंजन ३११	रामसागर (प्रति सं० ६८०।४९२) २०८, २८७, ३४४
रसिकप्रिया ४५	रामसागर (प्रति सं० ७८०।४९२) २७९-८०, २९६
राग और रागिनी १७४, १८२, १८५	रामायणम् ११२, ११८, १२०
रागकल्पद्रुम ५	रास के पद ८
रागकल्पद्रुमांकुर २२७, २३५, २३९, २४१, २५८, २६०, २८२	रासपंचाध्यायी ४, ८, ३२३-२४
रागचंद्रिका २२७, २३१, २३९, २४१, २५५, २५८, २८२	रुक्मिणीमंगल ४
रागचंद्रिकासार २२७, २४०	रूपमंजरी ४
रागगोविंद ११	रेवतीनर (पत्र) ७०
	रेवातट समय (पृथ्वीराज रासो) ३३३
	रोगरथनाम लीला १०
	निरिकल वेल्लेड्स ८७
	लीला समझनी १०
	वर्णरत्नाकर १७५
	वल्लभ संप्रदायी कीर्तन संग्रह ४, ५, १९६, १९८, २०३, २०९-११, २४७, २६३

वसन्तधमारकीर्तन ५

वर्षोत्सवकीर्तन ५

वाक्यप्रदीप ६५

वाणी श्री श्री मूरदास मदनमोहन की १४६,
१५६

विक्रमस्मृतिप्रथ ३५५, ३५६

विट्ठलविपुल जी की बानी ६

विद्यापति पदावली ३१२, ३३४-३५

विरहभञ्जरी ४, ३२४

विशालभारत (पत्रिका) ८०, ६५, १०७, २२१

विष्णुपुराण १

वीसलदेवरासो ११६

बृहद्देशी ५३, ६२-६३, १७४

बेलिकिसन रुक्मिणी री ११६

चैराम्यनिर्णय १०

चैतोपिकदर्शन ६५

ब्रह्मवैवर्तपुराण १

भ्यास की बानी ८, १८, ३५८

सगानधगर १७५

सगीत (पत्रिका) ६५, ६७, ६६-७५, ७८, ८२,

८३, ८५, ८८, ६२, १००, १०४, १०५,

१८०, १८५, २१८, २२१, २२५, २८६

सगीतकौमुदी ६५, २३२, २५८, २८२, २८५

सगीतदर्पण ५०-५५, ५७-६१, ६६, ११८,

१७२, १८१-८२, २२४, २३१-३३,

२३७, २५५

सगीतदर्पण (मर्तविहारीलाल) ६५, ११७

सगीतपारिजात ५०-५६, ५८-५९, ६१-६३,

६६, ६२, १०१-१०२, २१६, २३१-३३,

२३७, २५५

सगीतनृत्याकर १४०

सगीतप्रवचसार भाषा (हरिवल्लभ) ११८

सगीतप्रदीपिका ४५

सगीतमकरद १७४, २१६, २२४-२५, २३१-३२

सगीतरत्नाकर ४५, ५०, ५१, ५४, ५५,

५७-५९, ६३, ६६, ६२ १०१, १४१,

१७५, २१६

सगीतराज ४५, १८५

सगीतराग कल्पद्रुम १६५, २०२, २०६

सगीतराग रत्नाकर १६८, २०३, २०६

सगीतसाधन ५१

सगीतशिक्षा २५०-५१

सगीतसमयसार १७५

सगीतसार (तानसेन) २१७

सगीतसीकर ८६

सगीनसुधा ४५, २३३, २३५, २३६

समय प्रवच ६

समाम्भरण ११८

समाज और साहित्य ८१

सरस्वती (पत्रिका) १०१ -

स्वदगुप्त विन्माहित्य ७५

स्वरमेस कलानिधि १०२

सर्वनिषेधसीता १०

साकेत १११

साक्षी (बिहारिदास) ६

साक्षिणी ८

सारण (पत्रिका) ६३, ६५, ३३२

साधारणसिद्धात =

सामवेद ११८, १७३-७४

साहित्य का मर्म ८५

साहित्यचिन्ता ३२२

साहित्यजिज्ञासा ८१

साहित्यदर्पण ३२१, ३३६

साहित्यलहरी ३

सिद्धात और अध्ययन ८१

सिद्धात पञ्चाध्यायी ४

सुदामाचरित्र ४

सूरसगीत १०७, २८५-८६, ३६३

सूरसागर ३, १२१, १२६, १२८, १३२, १३६

१४२-४३, १४६, १५२, १५५-५६,

१६१-६२, १६५, १८८, २२४, २२८-	हरिलीला १०
३४, २६०, २६४-६५, ३०१, ३०६,	हरिवंशचौरासी ७
३१३-१५, ३१७-१६ ३२३, ३३०,	हरिवंशपुराण (नीलकण्ठ टीका) १४५
३४२, ३४४, ३४६, ३४८-४९	हस्तलिखित हिंदी पुस्तकों के संक्षिप्त विवरण
सूरसारावली ३, १२६, १२८, १३३, ३२३	७-१०
शकुंतला १७४	हिंदी भाषा और साहित्य ७, ४३
शांडिल्यसूत्र १	हिन्दी साहित्य का इतिहास २, ६, १०, ४३,
श्यामसगाई ४	१६८
शिवसिंहसरोज ६-११	हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास ६,
श्रीकृष्णलीला हितहरिवंश (प्रति सं० १६५।	८, १०, ४३, ११८
२१६) २०१	हिंदुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका
श्री गदाधर भट्ट जी महाराज की बानी ६,	२३३, २६०, ३५५
१२४-२५, १४०, १४६, १५८, २६०-	हितचौरासी ७, २६३
६३, २६६, ३०३- ३०७, ३२०, ३२५	हितचौरासीधाम ७
श्रीगोवर्धननाथजी के प्राट्कय की वार्ता २२-२३	हितचौरासी, हित हरिवंश (प्रति सं० ३८।२१५)
श्री चौरासी जू (प्रति सं० २८६६।१७८१)	३०४, ३५८
२०२	हित चौरासी, हितहरिवंश (प्रति सं० ७०५।
श्रीमच्चौरासी पद (प्रति सं० २८००।१७८२)	५३०) २०२
२०२	हित हरिवंश चौरासी (प्रति सं० ५०६।५५)
श्री विहारिनदास की बानी ६	२०२
श्रीमद्भागवत् महापुराण ६८	हिस्ट्री आव औरंगजेब ७६

अनुक्रमणिका

[पात्र]

अकबर १४-१६, २३, ३०, ३४, ३७, ३९, ४०, ४२-४३, २२७-२८, ३४३	एलह न्युरिट ८९-९०
अगरवद नाहटा ६४	एडिसन ९०
अबुल फजल ११, १८४	एच० गित्स ९०
अतिया बेगम २१७, २२६, २३३, २४०, २४३, २४५-४६, २४१-४२, २४५-२४८, २८३	एच० ज्यौकमान ४१
अमीर खुसरो १७५-७६	एच० एम० जैरेट १८४
अमृत राय ९७	एस० एम० टैगोर १७९
अलेक्सी टान्सटाय ९७	ओकारनाथ ठाकुर ६५, ६८-७१, ८२-८३, ८५, १०५, १०७, २२१, २८५-८६, ३६३
अरस्तू ७९	ओ० सी० गंगोली, १७४, १८२, १८५
अरुणकुमार सेन ९२	ओसिन डोक ७६
अल बदाउनी ३९	ओरगडेव ७६
अद्योक्तकल १४१	कन्हैयालाल पोद्दार ३१०-११
अरवधोष ११८	कबीर १७०
अहोबल ५१, ५६, ५८-५९, ६१-६३, ६६, ९२, १०२, २१९	कल्लिनाथ ५४, १८२
आनंदकुमार ८१	काग्रिब ९५
आलफ्रेड आस्टिन ८०	कानन १०४
आलम १२०, १४१	कारलायल ८०
आसधीर ८	कालिदास ८७, ११८-१९, १७४
इ० पो० ८०	कृष्ण१-३, ६-७, ९-१३, १९, २१, २६, ३३, ३९-४०, ४४, ४८, ६८-६९, ८७, १०२, १०९-११, ११३, ११५, १२३, १२८, १३०-३१, १३९, १४१-४३, १४५-४६, १६०, १६८, २२८-३०, २३२-३४, २३७-३८, २४१-४२, २४८, २६१, २७४-७५, २७८, २८१, २८४, २८८, ३०३, ३१४, ३२९, ३३५, ३४०, ३४८-४९, ३६४
उदयन ६९	कृष्णचंद ३०
उमाशंकर नाबल ४, १२३, १२९-३५, १४७, १६६, २४६-४७	कृष्णचंद निगम १४१, १४४
उमेरा जोशी ६५, ७२, १०५	
ए० जे० रैयेन ७९	
ए० हट ७३	
एडगर एलन पो ८०	

- कृष्णदास ३-४, २१-२२, २७-२८, ३२,
 १२५, १२६, १३२, १३६, १४१, १४७,
 १५३, १५७, १६१, १६३, १६६, १६१,
 २१४, २४२-४५, २६१, २६४-६५,
 ३०२, ३०६, ३२४, ३४०, ३४६-४८,
 ३५०-५१, ३५४
 कृष्णदास (प्रकाशक) २२-२३, १२३, १४२-
 ४३, १४६, १५४-५५, १५६, १६४,
 १६७, २६२, ३०७, ३४१, ३४४, ३४७
 कुमारी एलबोल लोरा १०५
 कुमारी ह्वील्स योम ७०-७१, ७८ १०५
 कुम्भनदास ३-४, २२-२६, २८, ३१-३२,
 १२२, १२५, १२६, १३४, १३६, १४१,
 १४७, १५३, १५७, १६३, १६६, २१४,
 २४०-४२, २६१, २६४-६५, ३०२, ३०६,
 ३१८, ३२१, ३२३, ३४०, ३४५-४६
 कोन्स्तन्तिनफेदिन ६७
 क्रीचे ८४
 खान साहब नासिर खाँ ६६
 खान साहब बन्दे अली खाँ ६६
 गंग ३३
 गंगवाल ११-१२, ४८-४९, २१०-११
 गंगाराम ११८
 गणेशप्रसाद द्विवेदी १२०
 गदाधर भट्ट ६, ३८, १२४-२५, १३६, १४०,
 १४२-४३, १४६, १५५, १५८, १६४,
 १६७, १६६, २१४-१५, २६०-६३,
 २६२, २६६, ३०३, ३०७, ३२०,
 ३२५, ३४१, ३४४, ३४७
 गुलाबराय ८१
 गोविंदस्वामी ३, ५, २६, ३३, ३६, ४६-४८,
 १२३-१२५, १३०, १३२, १३५, १३६,
 १४६, १५४, १५८, १६३, १६७, १६५,
 २१४-१५, २५२, २५७, २६२, ३०३,
 ३०७, ३१६, ३१८, ३२३, ३४०, ३४३,
 ३४५-४६, ३५७, ३६०
 गोस मुहम्मद ४३
 चंडीदास ८७
 चंदवरदायी ११६, ३३३-३४
 चतुर्भुजदास ३, ५, ३०-३३, १२२, १३०,
 १४८, १५४, १५८, १६७, १६३, २१४-
 १५, २४८-५२, २६१, २६५, ३०२,
 ३०७, ३१७, ३२०, ३२३, ३४०,
 ३४३, ३४५-४६, ३५७
 चार्ल्स डारविन ७३
 चुन्ना जी ६६
 चैतन्य ६
 छीतस्वामी ३, ५, ३६-३७, १२३, १३०,
 १३६, १३६, १४६, १५८, १६४,
 १६७, १६६, २१४, २५७-६०, २६२,
 २६५-६६, ३०३, ३०७, ३३७, ३४०,
 ३४३, ३४७-४८
 जगदीशचन्द्र वसु ६८, २२५
 जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' ३३६, ३३६
 जयदेव ४४-४५, ३५५
 जयचंद ३३३
 जयदेवसिंह ६५, ६३, ६५, १०४, १०७,
 २१८, ३५५, ३५६
 जलधरिया कपूर १६, २१, २३६
 जवाहरलाल चतुर्वेदी ५
 जान वार्टलेट १०६
 जार्ज इलियट ७३
 जार्ज सेन्टस्वरी ८७
 जायसी १२०, १७०, २६६, ३५८
 जीव गोस्वामी १४५
 जी० डब्ल्यू० फिल ७१
 जे० एन० सरकार ७६
 जेम्स एच० कजिन्स १०१
 जैनावदी ७६
 ज्योतिरीश्वर १७५

टी० एम० राव ७४

दाइजन ६५

डेविड ८६

डी० पी० मजी १०५

तप्पा ४३

तानमेन १५, ३५-३६, ३६, ४२-४४, ४६-४७

तासी ११

तुलसी १०६, १२०

तुलसीदास ६, ३१-१२, ३२८, ३३२-३३

दामोदर ५१-५५, ५७-६१, ६६, १७२,

१८१-८२, २२४

दियाना गोन्ड ६६

वीनदयालु गुप्त २-५, ७-८, १२, १४-१५,

१८, २०, ३३, ३८, ४२-४३, ११३,

१२३, १३०, १३६, १३६, १४१, १४६-

४७, १५२-५३, १५६-५८, १६१,

१६४, १६६-६८, १६०-६५, २३७-३६,

२४६-४८, २५०-५२, २५७-६०, २६०-

६१, २६४-६६, ३०१-३०६, ३१६-२१,

३२३-३२४, ३४८, ३५०-५३, ३५७

-५८, ३६२

झारिकादास परीक्ष १८, २२७-२८, २३५-३६,

२३६, २४४

देवराज ५४, ३२२

धीरेन्द्र वर्मा २६६

ध्रुवदास १४, १७, २२, २६, २८, ३०, ३२,

३६, ४०-४१, ४४, ४८

नददास ३-५, २८-३०, १२२, १२५, १२६,

१३२, १३५, १४८, १५२, १५४, १५७,

१६३, १६६-६७, १६३, २११, २१४,

२४६-४८, २६२, २६४-६५, ३०२,

३०७, ३१६, ३२३-२४, ३४०, ३४३,

३४६-४८, ३५२-५३, ३५६-५७, ३६१

नरपति भालू ११६

नरोत्तमस्वामी ४४

नलिनीमोहन सान्याल ८४, ६८

नागरीदास ३७

नामादास १३, १७, २८, ३६-४१, ४४, ४८

नारद, ४४, १७४, १७६, १७८, १८५, २१६,

२२४-२५

निवाक २, ६

निगार हुसेन खाँ ७४, ७५

नीलकण्ठ १४५

नेपोलियन ८६

पंडितराम नगरक १००

पद्मलाल पनामाल वट्टी ३१०, ३२२

परमानन्ददास ३, १४, १७-२२, १२२, १२६,

१३४, १४६, १५३, १५६, १६१-६२,

१६५-६६, १६८, १६०, २११, २१४,

२३५, २३७-३६, २६१, २६४-६५,

३०१-३०२, ३०६, ३१६, ३१६, ३२१,

३२३, ३४३, ३४५-४६

परशुराम १०, १३२, १३८, १५१, १६०,

१६३, २०८, २१४, २७६-८०, २६४,

२६६, ३०५, ३०६, ३२७, ३४४, ३४७

पल्लव ११२

पार्श्वदेव १७५

पृथ्वीराम (बीहान) ११६

पृथ्वीराज (राठौर) ११६

पुडरीक विठ्ठल १८३

पुरुषोत्तमदेव आर्य ७३

पोप (कवि) ७७

पोलावरण रामचन्द्र राव १०२

प्रतापसिंह ४२

प्रमातदेव ६६

प्रमुदयाल भीतल १२२-२३, १२५, १२७-३०,

१३२-३६, १३६, १४६, १४८-४६,

१५३-५४, १५६-५८, १६१, १६५-६७,

२३८-३६, २४८-४६, २५६, २६१-६२, -

२६४-६५, ३०२, ३०३, ३०७, ३१६-

१७, ३२०, ३२३-२४, ३४०, ३४३, ३४५-४७	भाव भट्ट ३५६
प्रसाद (जयशंकर) ७५, ११३	मंगेशराम कृष्ण तैलंग २१६, २२४
प्रानलाल देवकरन नांजी १०५	म० भवानीसिंह ११७
प्रिस अली खाँ ६६	मकरंद पांडे ४३
प्रियादास १३, ४०	मतंग ४४, ५३, ६२-६३, १७४
फकीरल्ला १०३, १०७, १७६, ३५५-५६, ३६४	मधुकर शाह ७
फूलर ८०	मनहर वर्मे ७१
फ्रायड हैवेल १४४	महावीरप्रसाद द्विवेदी ३११
फ्रेडरिक ७७	महात्मा गांधी ७१, ७३, ७६
बटुकनाथ शर्मा २१६	महादेवी १११
बलदेवदास करसनदास ३२४	महाराज रघुराजसिंह १५
बाणभट्ट ८७	महाराज श्रीशचन्द्र नंदी १०५
बालकृष्णदास ६, १२४-२५, १३६, १४०, १४८, १५८, १६६, २६०-६३, २६६, ३०३, ३०७, ३२०, ३२५	महाराणा कुंभा ४५
बिहारिनदास ६, १३१, १३८, १५१, १५५, १६८, २०४-२०६, २१४, २७६-७८, २६३, २६५-६६, ३०५, ३०६, ३२०, ३२६, ३४७, ३५६	महेशनारायण सक्सेना ६७
बिहारी ७८, ८५, ११७	माताप्रसाद गुप्त १७०
बीरबल ३०, ३७	माधव प्रसाद दुवे ११७
बी० एन० भट्ट ८३, ८८	माधवेन्द्र पुरी २३
बेगम अख्तर फ़ैजावादी ६२	मानसिंह २४, २५, ३५४-५५
बेवरिज ७३	मिल्टन ६५, १०६
बोबी ७७	मिश्रबंबु ६-१२
बैजू ४४, ६६	मीर खलील ७६
बृजनाथ ४८	मीराबाई ११, ४३-४६, १३३, १३८-३९, १४४, १६०, १६४, १६८, १७१, २०६, २१३, २६६-३०१, ३०५, ३०६, ३१४- १५, ३२०, ३२३, ३२७, ३३१, ३३५- ३६, ३४२, ३४६-४७, ३६३
बृजभूषण शर्मा २६५	मुंजी देवीप्रसाद १५
बृजरत्नदास १२, १४५, १७०-७१, ३१४	मुकुटधर पांडेय ८२, ६३, ६६, १०४
भट्ट रमानाथ शर्मा १०३	मुनिलाल ६८
भरत ४४, १७३-७४, १८०, २१६	मुसोलिनी ७०
भर्तृ विहारीलाल ६४, ११७	मेषकण १७८
भर्तृहरि ६५, ७६-७७	मोतीलाल मेनारिया ११६
	मैथिलीशरण गुप्त ७६
	यगोनंद ११८
	रमाबाई ४५

रविशंकर २२५-२६	सामकेलो ६०
रवीन्द्रनाथ ठाकुर ६२, १०३, १०७, २२१	साई बायरन ८०
राजसेखर ७६	सूयर (मार्टिन) ७८, ८६
राजा आसकरण ११, ३५-३६, ४३, ४७, १३६, २०६, २१४, २८०-८५, २६४- ६५, ३०५, ३०६, ३२७, ३४२, ३४६- ४७, ३६०	लेनिन ६५
राजा कुमकर्ण १८५	लैंडन ६२
राधा ३, ६, ७, ६, २६, ३३, ३६-४०, १४५-४६, २६१, २७४-७८, २८२, ३०८, ३२५, ३४७	लोचन २१२, २२४-२५, २३२-३३, २३५
राधाकिशोर गोस्वामी १८	सोची मिटिची ८७
राधाकृष्ण ११७-१८, १७२	वडंसूर्य ८७
राधाकृष्णदास ७, ४०, ४२, ४६	वल्लभ ४६
राधामोहन सेन १८०	वत्समाचार्य २, ३, (श्रीवल्लभ) १४-१५, १६-२१, २३, २७, १०२
रामकुमार वर्मा ६, ८, १०, ४३, ८७, ११८	वसिष्ठ ८७
रामदास ३६, ४०, २१४	वामन ३११
रामनरेश त्रिपाठी ६६	वाल्मीकि ८७, ११२
रामप्रसाद त्रिपाठी ३०१	वासुदेव गोस्वामी ७, ८, ११७, १२४, १२६, १३१-१३२, १३७-३८, १४०, १५०, १५२, १५६-६१, १६४, १६७-६८, २०३, २७३, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०८, ३१६, ३२५-२६, ३४१, ३४४- ४५, ३४७, ३५८
रामवृक्ष बेनीपुरी ७८, ३१२, ३३४-३५	विक्रमादित्यसिंह निगम ६४, २३२, ३५८, २८२
रामधन शुक्ल २, ६-११, १३, ४३, ८१, ६८, १०६, १६८, २६६, ३३१, ३३६	विजयदेव महाराज ६६
राम ८७	विठ्ठलनाथ ३
रामसखे ११८	विठ्ठल भूषण राम शुक्ल ८३
रामामात्य १०२	विठ्ठलविपुल ८, ६, १३१, १३८, २०४, २०६, २१४, २७५-७६, २६३, २६६, ३०४, ३०८, ३२६, ३४१, ३४५, ३५८
राय ब्रह्मा जी ४५	विपिनविहारी त्रिवेदी ३३३
रिश्तर ८६	विद्यापति ४४, ३१२, ३३४-३५
रीता हेवर्य ६६	विष्णु १, २, ३२
रोम्यां रोलॉ ६२	विष्णु दिगवर ७४, ८२, ६३, ६६, १०४, २२५-२६, ३६३
सहमीकांत त्रिपाठी १०१	विष्णुनारायण भातखेडे ५१, ५४, ११८, १७५-७६, १८३, २६०, ३५५-५६, ३५६
सहमीधर पंडित ५४	
सहमीनारायण मुघासु ३३६	
सच्यू महाराज १०३	
सलिताप्रसाद सुकुल १, ११, ८१, १०८, १०६, २०६, २१७, २२०, २६०, २६७	

विष्णु शर्मा ५४

विशम्भरप्रसाद शास्त्री ६४

विश्वनाथ (आचार्य) ३२१, ३३६

विश्वनाथप्रसाद मिश्र ३३६

विश्वामित्र ८७

वेदव्यास ६८

वैष्णवदास ३०

व्यंकटमखी पंडित १७६

व्यास १८, ४१, १३७-३८, १४०, १५०,

१५२, ६०-६१, १६४, १६७-६८, २०३,

२१४-१५

संतदास १४, १८

संपूर्णानंद ६१-६२, ६४

सजीवनी (श्रीमती) ७५

सत्येन्द्र २८८, २९४

सरयूप्रसाद अग्रवाल ६, ११७, १२४, १३०,

१३६, १३६, १६८, २८०, २९२, २९४,

२९६, ३०३, ३०५, ३०८, ३०९,

३१६, ३२५, ३२७, ३४१-४२, ३४४,

३४६-४७, ३५८

स० सुब्रह्मण्य शास्त्री २१६

सियाराम तिवारी १०४

सुमित्रानंदन पंत ८२, ६७, २२१, २३६

सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या २८७

सुरदास (बाबा) ३६४

सुरदास ३, १३-१७, २५-२६, २८, ३६,

४४, ८७, १२१, १२५-२८, १३२-३३,

१३६, १४३, १४६, १५१-५३, १५६,

१६३, १८८, २११-१४, २२७-३६,

२६०, २६४-६५, ३०१, ३०६,

३१३-१५, ३१७-१८, ३२३, ३२८,

३३०-३१, ३४२, ३४४, ३४६-५०,

३६३

सुरदास मदनमोहन ६, ३६-४०, १२४, १३०,

१३६, १४६, १५६, १६८, २१३-२१४,

२६३-६४, २६२, २६५-६६, ३०३, ३०८,

३१६, ३२५, ३४१, ३४४, ३४७, ३५८

सूर्यकांत त्रिपाठी निराला २८७-८८

सोमनाथ ६३

सोमेश्वर १७४, १७६

सोरीन्द्रमोहन टैगोर ६४, ३६४

स्काट ७७

स्टीवेंसम ६५

स्टूक और खंडेलवाल २३०, २५५

स्टोव (श्रीमती) ८०

शंभुकर १७५

शकुंतला ८७

शशिभूषणदास गुप्त ३६३

शार्ङ्गदेव ५०-५१, ५४-५५, ५७-५८, ६६,

६२, १७४-७५, २१६

शिरीशचन्द्र नंदी १०५

शिव (संगीतज्ञ) १७७-७८, १८२

शिवसिंह सेंगर ६-७, १०, १२

शेक्सपियर ७७

शेखसादी ७७

शेंसटोन ७६

शैली १११

श्रीकृष्णनारायण रातानजनकर २५०-५१

श्रीधर स्वामी १४५

श्रीपद बन्दीपाध्याय ३६२

श्री भट्ट ६, १०, १३८, २०७, २०८, २१४,

२७६, २८७, २९३-९६, ३०५, ३०६,

३२०, ३२६, ३४२

श्री सत्य १०४

श्याम सुंदर दास ७, ११, ४३

हंसकुमार तिवारी ८५

हनुमान (हनुमन मतके) १७७-७८, १८१

हनुमान प्रसाद पोद्दार ३३२

हजारीप्रसाद द्विवेदी ८५, २२१, २८७

हरिदास ४४, ४५

हरिहर निवास द्विवेदी १०३, १०८, १७६, ३५५-५६, ३६४	६६, ३०४, ३०८, ३१६, ३२६, ३४१, ३४४-४५, ३४७, ३५८
हरिवल्लभ ११८	हितहरिवल्लभ ६, ७, २५, ४०-४१, १२४-२५,
हरिराय १४-१६, २४, २७, २८, ३१, २४५	१३०-३२, १३७, १४०, १४०, १६६-
हरीदास तोमर ४६	२०३, २११, २१४, २७३, २६३,
हरिदास स्वामी ८, २५, ४१, ४३, ४४, १२४, १३१-३२, १३८, १४२, १५१, १५५, १६०, २०४ २०६, २१४-१५, २७३- ७५, २६३, २६५-६६, ३०४, ३०८, ३२६, ३३१, ३४१, ३५८	२६५-६६, ३०४, ३०८, ३२५, ३४१ ३४७, ३५८
हरिराम व्यास ७, ११६-१७, १२१, १२४, १२६, १३०, १३२, २७३, २६३, २६५-	हीराबाई (उर्फ खैनावदी) ७६ हेनरी डेविड ८० हेनरी डेविड पोरो ७८ हौम ८६



शुद्धिपत्र

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
भूमिका	क	द	उदग्र
"	घ	द	ने
"	ट	१४	है
"	द	६	अभिभावक
११	२	जिनके	उनके
१८	१	परमानन्दादास	परमानन्ददास
१९	१०	म	में
२६	८	कुंभनदास	कृष्णदास
२६	१६	महाप्रभन	महाप्रभून
३५	२८	बोल	बोले
४३	२३	म	में
४६	१४	राजा असकरण	राजा आसकरण
४७	१७	होने कारण	होने के कारण
५४	१६	पघ, पघ	पघ
५६	१३	संगीत दामोदर	संगीत पारिजात
५७	४	विकृत	विकृत
५७	१५	मं	।
५७	२१	अन्य-अन्य	अन्य
५७	२६	वही, पृ० १८	संगीतपारिजात, अहोबल, पृ० १८
६२	२१	वही, पृ० ६६	संगीतदर्पण, दामोदर, पृ० ६६
६५	१०	वह	वे
६५	१०	करता है	करते हैं
६७	३	राष्ट्रीय के गान	राष्ट्रीय गान
६८	२	भिव जी	शिव जी
७०	१५	लगा व	लगाव
७२	३२	हिचकचाते	हिचकिचाते
७५	३४	once the once	once
८३	१	सं।म	संगम
८१	१०	का	कवि

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
६३	२	स गीत	सगीत
१२६	५	।४	।४ (हरिदास)
१२७	८	देशख	देशाख
१३१	१२	भीजलिट	भीजलट
१३२	६	(हितहरिवश)	(गुरदास)
१३८	२८	मुगलशत	मुगलशतक
१४०	१४	नृत्य के प्रकाश	नृत्य के प्रकार
१४४	१३	करता ।	करता है ।
१४५	२-३	प्रणय की की	प्रणय की
१४८	२६	वही, पद स० १६	हस्तलिखित पद सग्रह, कृष्णदास, डा० दीनदयालु गुप्त, पद स० १६
१४९	३१	वही, पृ० २६, पद स० ५८	गोविंदस्वामी, काँकरोली, पृ० २६, पद स० ५८
१५३	२८	वही, (दूसरा खंड), पृ० १३८८, पद स० ३६४६	सूरसागर, (दूसरा खंड), पृ० १३८८, पद स० ३६४६
१६३	२२	वही, पृ० १०१, पद स० ३०८	सूरसागर, पृ० १०१, पद स० ३०८
१६६	२१	वही, पृ० १६४, पद स० ६	अष्टछाप-परिचय, प्रमुदयाल मीतल, पृ० १६४, पद स० ८
१६७	२०	वही, पृ० ३२६, पद स० ४१	अष्टछाप परिचय, प्रमुदयाल मीतल, पृ० ३२६, पद स० ४१
१६८	२३	वही, पृ० २५८, पद स० २६६	भक्त कवि व्यास जी, यासुदेव गोस्वामी, पृ० २५८, पद स० २६६
१७४	३	गायन गायन का	गायन का
१७५	२२	सगीताचार्य	सगीताचार्यों
१७८	१६	हिंडोला	हिंडोल
१८०	१७	खवावती	खमावती
१८२	१	(६)	(५)
१८३	११	पुडरीक विट्ठल	पुडरीक विठ्ठल
१८८	१६	म	में
१८९	१३	लालत	ललित
१९२	६	रामकणी -	रामकली
१९७	१४	१४	२४
२१४	२४	रामथी	रामधी

पृष्ठ	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
२१४	३१	विलावल, रामकली	विलावल-रामकली
२१६	२	नटनारायण तथा चर्चरी	नटनारायण चर्चरी
२१७	१	निकर्ष	निकप
२१७	१६	emonion	emotion
२२६	३	ह	है
२२६	२३	और सिद्धांत	और समय सिद्धांत
२२७	८	शाहंशाह	शहंशाह
२२८	३१	(तृतीय खंड)	(द्वितीय खंड)
२३३	१	चरान	चराने
२३६	१३	५ वजे ७ वजे	५ वजे से ७ वजे
२३६	२६	रस और रागों	रस, रागों
२४४	४	श्री स्वामिनी जी जी	श्री स्वामिनी जी
२४५	२७	वही, पृ० ११६	८४ वैष्णवन की वार्ता, पृ० ११६
२५१	२	वादी स्वर (घ)	वादी स्वर धैवत (घ)
२५१	१५	रास सारंग	राग सारंग
२५५	३	पदों	पदों
२५५	११	गय	गेय
२५५	१२	असावरी	आसावरी
२७७	३०	प्रति सं० ३७१।२६४	प्रति सं० ३७१।२६६
२८८	१८	अपाी	अपनी
२९५	१	कलश > कलश	कलश > कलस
३५०	६	नि त	चि त
३६४	१	गाया करते थे	विष्णुपद गाया करते थे

टिप्पणी— पृ० ३५१ पर रूपक ताल में दिये गये पद की ताल बद्ध रचना अशुद्ध मुद्रित हो गई है। उसका शुद्ध रूप निम्न प्रकार से है—

				स्थाई	क	हि	ना	५					
					२		३						
प	र	ति	ते	५	रे	५	व	द	न	की	५	५	५
×			२		३		×			२		३	
ओ	५	प	क	हि	ना	५	प	र	ति				
×			२		३		×						

अतरा पहला

न	ब	मो	ति	न	हि	ल	जा	ब	ति	ॐ	स	क	नि
×			२		३		×			२		३	
स	सि	सो	मा	ऽ	म	ई	लो	ऽ	प	नि	र	ख	ति
×			२		३		×			२		३	

अतरा दूसरा

ला	ग	त	चा	ऽ	ह	त	पिय	त	न	प	स	क	न
×			२		३		(२		३	
भो	ऽ	ह	मा	नो	घ	टा	टो	ऽ	प	उ	ऽ	घ	त
×			२		३		×			२		३	